جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

المقامات اللزومية: دراسة نصية

فاطمة عبد السلام الرواشدة

رسالة
مقدمة إلى
عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة
الماجستيرفي اللغة العربية تخصص آداب ونقـد

جامعة مؤتة، 2003

جامعة مؤتة　　　　بسم الله الرحمن الرحيم

عمادة الدراسات العليا　　　　**اجازة رسالة جامعية**

تقرر اجازة الرسالة المقدمة من الطالبة فاطمة عبدالسلام الرواشدة والموسومة بـ

(المقامات اللزومية – دراسة نصية) استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

الأسم	التوقيع	التاريخ
أ.د. حسين يوسف خريوش		مشرفاً
أ.د. سمير الدروبي		عضواً
أ.د. شفيق الرقب		عضواً

عميد الدراسات العليا

د. ذياب البداينة

الإهـــــداء

إلى روح والدي .... و إلى التي سقتنا ماء عينيها، فأرتوينا، وأهدتنا صلاتها فهتدينا إلى التي كانت روح الحياة لنا، وقبلةً فيها تلاقينا، إلى أميّ أهدي هذا الجهد، علّ الله يرضى عنا برضاها، وينشر نور أنسه علينا .... وإلى أخوتي الأحبة.

فاطمة عبد السلام الرواشدة

جدول المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
جدول المحتويات	ب
ملخص الدراسة باللغة العربية	جـ
ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية	هـ
الفصل الأول:	12
مكونات النص المقامي..........	
المقدمة	
المقامة رؤية في التجنيس	
الزمن	13
المكان	30
الشخصيات	50
الحبكة (الحلية)	72
التشكيل اللغوي	88
الفصل الثاني	101
تقنيات السرد المقامي	
الاستهلال	102
الراوي وموقعه	110
المروي عليه	122
صيغ الخطاب المقامي	131
الفصل الثالث	147
الخاتمة	
الهوامش	154
قائمة المراجع	176

الملخــص

المقامات اللزومية - دراسة نصية -

فاطمة الرواشدة

إشراف

الدكتور: حسين خريوش

لقــد تــناول هــذه الدراســة المقامات اللزومية لأبي الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي (دراسة نصية- AL- Maqamat AL-Luzumiyyah Atextuat Study وفق حقولات علم السرد ومعطياته.

وعلى هذا الأساس من التناول فإن الدراسة ستعتمد المصادر والمراجع التي لها علاقة وثيقة ومباشرة بمثل هذا النمط من الدراسة بأبعادها النظرية والتطبيقية.

وأما المنهج المتبع في هذه الدراسة فهو وصفي تحليلي نصي يفيد إفادة بالغة من الدراســات الحديــثة وتوظيفها في إمتحان النصوص التراثية من خلال دراسة المقامات اللزومية.

The Summary

AL-Maqamat AL-Luzumiyyah A Textuat Study

Fatima AL-Rawashdeh

Supervisors

Dr. Hussain Yousef khraweash

This study dealt with al-magamat al-luzumiyyah for Abu-taher Mohammed bin yusef al-sarqsy (a textual study) according to listing science and its basic assumptions and that for the monitoring of listing elements that consist al-maqamat al-luzumiyyah text, and in order to determine the Maqamat type characteristics which differentiate it from any other literature in spite of its benift from some preroeus literatures.

On this basis of dealing. This study will be based on source and references that has a direct relation with this pattern of study with its empirical and theoretical dimension.

The used Mythology in this study is an analytical, deceptive and textual that benift from modern studies and employ it in examining traditional texts through the study of al-magamat al-luzumiyyah.

الفصل الأول

مكونات النص المقامي

المقدمة :

الحمد لله الذي علّم بالقلم والصلاة والسلام على سيد المرسلين وعلى آله وصحبه ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

يُعـد الفن المقامي بعد جنس الشعر من أشهر الأجناس الأدبية الأكثر شيوعاً بين الـناس علـى مدى عشرة قرون خلت، خط لنفسه فيها مكانة مرموقة في صلب الثقافة العربية، لذلك أجدني مندفعة نحو دراسة هذا الفن المقامي في البيئة الأندلسية وبخاصة المقامـات اللزومية التي زاحمت الفن الشعري في بابه، في التزامها – ما لا يلزم وهو الفـن الذي التزمه أبو العلاء المعري ت 449هـ في لزومياته، والحصري القيرواني ت 488هـ ، الـذي عمل ديوان شعر كاملاً في رثاء ولده ملتزماً فيه هذا المنهج من الإبداع"[1].

ومـن هنا تأتي طرافة هذه الدراسة وأهميتها، فضلاً عن ذلك هو شعوري بالأسف تجاه هذه المقامات اللزومية التي لم تتناولها – على علمي – أية دراسة أكاديمية خاصة بها، على الرغم من مكانتها في تاريخ الأدب الأندلسي.

وعليه فأن هذه الدراسة سوف تتناول المقامات اللزومية لأبي الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي ت538هـ[2].

(**دراسة نصية**) وفق مقولات علم السرد ومعطياته الأساسية.

وعلـى هـذا الأساس من التناول فأن الدراسة ستعتمد المصادر والمراجع التي لها علاقة وثيقة ومباشرة بمثل هذا النمط من الدراسة بأبعادها النظرية والتطبيقية.

وأمـا المنهج المتبع في هذه الدراسة فهو وصفي تحليلي نصي يفيد إفادة بالغة من الدراسـات الحديثة وتوظيفها في امتحان النصوص التراثية من خلال دراسة المقامات اللزومية.

وأما أهداف البحث فيمكن إجمالها بما يلي:-

1- لفت انتباه الدارسين لهذه المقامات ليقوموا بإعطائها ما تستحقه من البحث والدراسة كبقية النصوص المقامية الأخرى التي عرفت في تاريخ أدبنا النثري

2- رصد العناصر السردية المكونة للنص وصولاً إلى تحديد خصائص نوع المقامة لدى السرقسطي ومدى ثبات العناصر الأساسية للمقامة الهمذانية في مقاماته، وما تتفرد به عن غيرها من حيث اللغة والمبنى العام.

3- وأما الهدف الأهم من وراء تناول هذه المقامات بهذه الطريقة هو رصد العناصر السردية المكونة للنص المقامي وصولاً إلى تحديد خصائص نوع المقامة التي تميزها عن أي جنس أدبي آخر " كالقصة والرواية " على الرغم من إفادتها من بعض الأجناس الأدبية السابقة عليها.

وبعد أن اتخذت الباحثة قرارها دراسة هذه المقامات بدأت البحث عن دراسات مستقلة تتعلق بهذه المقامات تحديداً، فلم تجد أيّة دراسة خاصة بها إلاّ بحثاً واحداً بقلم محمد الهادي الطرابلسي – نشره في مجلة الحوليات التونسية واسماً إياه " بمدخل إلى تحليل المقامات اللزومية " وكانت غايته في هذا البحث " التعريف بالمقامات اللزومية، وبصاحبها وبتحديد الأبواب التي تمكن الدارس من الدخول إليها وفهم مقاصدها، وتحليل نظام العلامات ونظام المدلولات ونظام الدوال فيها، باعتبار أن كل ظاهرة استخدمت فيها كانت مبررة لا اعتباطية" [3].

وعلى الرغم من أن هذا البحث يبدو صغيراً قياساً لهذه المقامات البالغة خمسين مقامة فإنه قد يفتح أبواباً عدة أمام الدارسين يستطيعون سلوكها لسبر غور هذه المقامات وكشف النقاب عن أهمية كل جانب فيها والذي قد يشكل وحده دراسة مستقلة، ولهذا فإن هذه الدراسة سوف تفيد منه إفادة بالغة وذلك حسب المنهج المتبع، وأما الدراسات الأخرى فإنها دراسات عامة لم تتعرض لهذه المقامات تحديداً مثل دراسة عبد الله ابراهيم في كتابه " السردية العربية " والذي تعرض فيه إلى البنية السردية للمقامة العربية بشكل عام.

ومــن الدراسات التي عثرت عليها الباحثة، دراسة حديثة لباحث يدعى أيمن بكر قد نشــرها تحــت عنوان " السرد في مقامات الهمذاني " قام فيها بتحليل مقامات الهمذاني تحلــيلاً ســردياً يقرب في منهجه الذي اتبعه من منهج دراستي هذه على الرغم من أن لكل واحد منا طريقته في الطرح مع اختلاف النصوص التي تفرض على كل واحد منا هــذا الاخــتلاف في الطريقة المتبعة، والتي تمنح كل واحد فينا فرادة وتميزاً مع عدم انكاري الاستفادة منها والاستهداء.

وتقسم هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول: يناقش الفصل الأول مكونات النص المقامي ، ويــناقش الفصــل الثاني تقنيات النص المقامي، أما الفصل الثالث فيناقش النتائج التي توصلت لها الدراسة.

وفــي الخــتام لا يسعني إلاّ أن أتقدم بوافر شكري وعظيم امتناني لأستاذي الكريم: **د. حســين يوســف خــريوش**- بالتفضل الأشراف على هذه الرسالة وإسدائه النصح الرشــيد والتوجيه السديد وبإحاطته لي ولهذا البحث برعاية علمية تجسدت فيها معاني الإشــراف الحــق، وذلــك بتوفيره كل ما يجده مفيداً ومذللاً لي الصعوبات، فكان نعم المشرف المعلم والأب الناصح الموجه.

ولأساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة كل الشكر والتقدير لتفضلهم قبول مناقشة هــذه الرسالة وتسجيلهم الملاحظات القيمة حولها والتي سترقى بها وتقومها متمنية من الله أن تنال رضاهم.

وأخــيراً أتقــدم بشكري وعرفاني إلى أمي وأخوتي الذين منحوني حباً وحناناً ووقتاً وجهداً متفانين من أجلّ تذليل الصعوبات أمامي لأسير في خطاً واثقة على مسار البحث العلمي.

المقامة رؤية في التجنيس

لقــد تباينت وجهات النظر حول قضية البناء القصصي في المقامة وطال خلاف الباحثين حولها، فمنهم من ذهب إلى وجودها ومنهم من أنكر ذلك.

وكانت بذرة هذه القضية تكمن داخل هذا السؤال:
(مــا المقامة) ؟ والذي فجّر جدلاً واسعاً هل المقامة قصة ؟ ، وإذا لم تكن قصة فماذا تكون إذاً ؟... .

للإجابة على مثل هذه الأسئلة، اتجه الباحثون ثلاثة اتجاهات: يرى الاتجاه الأول أنَّ المقامــة قصــة، فــي حين يرى الاتجاه الثاني أن المقامات ليست من القصص في شيء، وأما الاتجاه الثالث فيرى أصحابه أن المقامة جنس أدبي مستقلّ بذاته وله سماته الخاصة التي تميزه عن أي شكل قصصي آخر.

ولعل مارون عبود هو أول من قرر أن المقامة قصة وذلك من خلال إجابته عن السؤال: هل المقامة قصة ؟ إذ يقرر وبكل بساطة أنها قصة حيث يقول: " بقي علينا أن نقــول كلمــة أخيرة وهي جواب عن هذا السؤال.. : هل المقامة قصة ؟ نعم يا سيدي إنها قصة، والفرق بينها وبين قصص اليوم كالفرق بين هندامك أنت وهندام جَدِكَ رحمه الله ورحمني معه"(4).

وأما مصطفى الشكعة فيفتتح حديثه بخصوص هذه القضية والتي أفرد لها جانباً مهماً ضمن كتابه " بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية " بقوله " ليست معالم القصة واضحة في كل مقامات بديع الزمان، بل هي تنعدم تماماً في كثير مــنها، ويــتقلص ظلهــا في عدد كبير آخر، ولكنها واضحة ناجحة كاملة الأركان في البعض الآخر"(5).

إن الشكعة في هذه العبارات يسارع للإجابة بالنفي عن السؤال الضمني الذي قد يلقــي علــيه "هل تقرر أن جميع المقامات قصصاً، فهذا النفي المسبق ما هو إلاّ عبارة عن نوع من التردد الذي اعترى الباحث في بعض لحظات البداية نتيجة لاطلاعه على آراء ثلاثــة مــن المستشرقين وهم توماس تشنري الذي أنكر وجود القصة في المقامة تماماً، ثم نيكلسن الذي ناقض نفسه بنفسه إذ قرر في باديء الأمر وجود نوع من القصّ

التمثيلي في المقامة ثم رأى أنه قليل الشأن إلى جوار الأسلوب. وأما المستشرق الفرنسي HUART فقد قرر صراحة بأن المقامات هي في الحقيقة أقاصيص"(6).

وقد عبّر الشكعة عن تردده هذا في غير موضع من هذا البحث يقول: "ولو اتفق المستشرقون الثلاثة على إنكار القصة في المقامات لكنا قد ترددنا عدة مرات قبل أن نقول بوجود القصة فيها"(7).

وعلى مفترق طرق ما بين وجود عناصر قصصية في بعض المقامات واختفائها في بعضها الآخر يعلنُ الشكعة في غير قليل من الخجل عن وقوفه موقفاً يدرأ به عن نفسه تهمة التحيز والتعميم في اطلاق الآراء " نحن لا نقرر أن جميع المقامات قصص وإلاّ كان ذلك تحيزاً منا وعناداً"(8).

وبعدَ هذا الإعلان مباشرة أخذ في إثبات أن بعضاً من مقامات الهمذاني هي قصص وذلك من خلال إخضاعها إلى قواعد فن القصة الناجحة على حد إدراكه لهذه المعايير المستقرة في ذهنه ليصل في النهاية إلى النتيجة التي عبّر عنها بقوله وعلى هذه الأسس التي ذكرنا يمكن أن نعتبر كثيراً من مقامات بديع الزمان قصصاً فنية ناجحة، وبالتالي يكون أديبنا الرائد الأول للقصة العربية"(9).

يبدو لنا من خلال رأيَيْ مارون عبود ومصطفى الشكعة السابقين أن أساس هذه القضية ينبع من تصورين أوّلهما: أن فنون القص التراثي تتطور بصورة خطية، ولذا فإن هذا النوع من القص كالمقامة على سبيل المثال تكون الخطوة الأولى – بعيدة أو قريبة المدى– التي ينظمها هذا الخط التطوري في درجات سلّمه الصاعد والذي يقود إلى التصوُر الثاني النتيجة الحتمية لهذا النوع من أنواع التطور الذي أشار إليه مارون عبود بهيئة المحدثين، ألا وهو الأصل العلائقي ما بين القصة بمفهومها الحديث بأعتبارها الشكل الأكثر تطوراً وما بين المقامة على إعتبارها النص التراثي الأسبق خطوة والتي أشار إليها مصطفى الشكعة في ختام حديثه السابق الذكر(10).

ومن الأرضية نفسها التي وقف عليها مصطفى الشكعة ينطلق موسى سليمان في الاتجاه المعاكس من أجل تلمّس هذين التصورين مخضعاً المقامة إلى معايير القصة الحديثة في مقارنة سريعة يستطيع من خلالها الإجابة على سؤال طرحه منذ البداية..." هل يصح أن نحشو المقامة في باب القصة ؟ " (11).

وللإجابـة علـى مـثل هذا السؤال يرى أنه: " لا بد لنا من مقارنة سريعة بين ميزات القصة وميزات المقامة"[12].

يقـول " تتوافر في القصة الكاملة عناصر فنية وأدبية لا يمكن للقصة إن تكون قصـة بدونها، وهي ما يسميه النقاد بالحركة الفنية أو الذروة (أي الأزمة التي يخلقها تشابك الحوادث في القصة) وعنصر التشويق، والحبكة والحوار والهدف الذي تستهدفه القصـة، ممـا نـراه أو نرى شيئاً مثيلاً له في أيّة مقامة من المقامات، فالمفاجآت في المقامـة بسيطة عادية إن وجدت، والحبكة القصصية أثرها ضعيف لأن الحادثة يسيطر علـيها عنصـر السرد وليس فيها تشابك ولا تعقيد"[13]... وأخيراً تتجه القصة فيما تتجه إلـيه إلـى دراسـة نفسية أبطالها دراسة عميقة تحليلية فتسبر أعماقها لتصل إلى فهم النفسية الإنسانية عامة...، وليست المقامة على شيء كبير من الدراسة النفسية والتحليل فهي في الإجمال سرد لوقائع بسيطة معروفة بأسلوب مزخرف متحلٍ بالسجع الغريب، تعـتمد أكـثر مـا تعتمد الأمثال والأشعار والآيات القرآنية والأحاديث مما جعل منها مقالات أدبية لغوية أنيقة في لغتها، متينة في صياغتها، ولعلنا نكون بجانب الصواب إذا قـررنا أن المقامـة ليسـت قصة بالمعنى المعروف للقصة، وأن أصحاب المقامات لم يرموا في مقاماتهم إلى تأليف قصة"[14].

وإذا مـا انتقلـنا إلى محمود تيمور فإننا نراه ينفي وجود الجانب القصصي في المقامة معلناً ذلك بلهجة حازمة ومبرراً رأيه هذا بمقارنة سريعة ما بين المقامة والقصة الحديـثة، يقـول: " والمقامـة ليسـت لها أي قيمة قصصية، وإن وضعت في القالب القصصي، لأنها خلت من أهم مميزات القصة، وهي الحادثة أو العقدة...كذلك خلت من الشخصيات الروائية الممتازة وتحليل نفسياتها ودرس أخلاقها ... والغرض الذي رمى إليه مؤلف المقامة هو عرض الموعظة أو النكتة المستملحة، والألغاز اللغوية.النحوية، كل ذلك في لغة ألفاظها جزلة غريبة وأسلوب كله سجع[15].

يبدو لنا من خلال هذه المقارنات أن مسار البحث عن قصصية المقامة يسيرُ في اتجـاه آخر عبر عنه سؤال موسى سليمان السابق، هل يصح لنا أن نحشو المقامة في بـاب القصـة؟ . والسـؤال الذي يمكن أن يكون رداً على سؤاله هو هل نحن نريد أن

نحشـو المقامـة في باب القصة على حد تعبيره السابق أم نريد الوصول إلى أن هناك جانباً قصصياً بغض النظر عن صفاته يمكن أن يكون في المقامة ؟.

ومـن الملاحـظ علـى هـذه المقارنات أن أصحابها يتخذون من مقومات الفن القصصـي الحديث أساساً يحاكمون المقامة طبقاً له، هذا أمر جيد ولكن الخطأ ليس هنا وإنمـا في نسيانهم أموراً تتعلق بكلا الفنين أولهما، أنهم يتعاملون مع فنَّين متمايزين في القيمة الفنية في ما بينهما، ثانياً وجود الفارق الزمني الذي يفصلهما عن بعضهما قرون طويلة، ثالثاً الاختلاف في الإطار البيئي والتاريخي الذي نشأ به كل منهما، لذا فالأساس الذي يتخذونه معياراً يحاكمون المقامة على أساسه لا يخرج في نطاقه عن تلك النتيجة التـي توصـل لهـا موسـى سـليمان ومن تبعه وهي أن المقامة ليست قصة بالمعنى المعـروف للقصة وهذه نتيجة لا يختلف معه فيها اثنان إذا نحن سرنا على هذا المنوال من المقارنات ما بين المقامة والقصة الحديثة دون أن نضع في اعتبارنا أن هناك فارقاً في القيمة الفنية تفرضها الحدود الزمنية والبيئية لكل منهما.

وإذا مـا انتهينا إلى رأي شوقي ضيف فاننا نجده قد ذهب إلى أن المقامة ليست قصـة " وإنما هي حديث أدبي بليغ، وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة فليست فيها من القصة إلاّ ظاهر فقط"[16].وشوقي ضيف في عجالته هذه لم يلجأ إلى الموازنة ما بين المقامـة والقصـة كغيره وإنما اكتفى بإنكاره وجود بعض العناصر القصصية كالعقدة والحـبكة وقـد توصـل إلى رأيه السابق من خلال الأغراض التي وضعت من أجلها المقامة، إذ يرى أن المقامة وُجِدَتْ لغايات تعليمية بالدرجة الأولى، ولذا فإن الهمذاني لم يُسـمّها إلاّ مقامة لا قصة ولا حكاية يقول: " وقلما نجد في القصة عقدة أو حبكة وأكبر الظـن أن بديع الزمان لم يَعْنه شيء من ذلك، فلم يكن يريد أن يؤلف قصصاً، إنما كان يـريد أن يسـوق أحاديـث لتلامـيذه تعلمهم أساليب اللغة العربية وتفقهم على ألفاظها المخـتارة ... فالمقامة أريد بها التعليم منذ أول الأمر، ولعله من أجل ذلك سماها بديع الزمان مقامة، ولم يسمها قصة ولا حكاية، فهي ليست أكثر من حديث قصير، وكل ما في الأمر أن بديع الزمان حاول أن يجعله مشوقاً فأجراه في شكل قصصي"[17].

وسط هذه الآراء والمناقشات بقي السؤال ذاته " ما المقامة " أهي قصة أم لا ؟ وإذا لم تكن قصة ولا حديثاً " أدبياً " فماذا تكون إذاً ؟.

وتأتـــي الإجابة على هذا السؤال ممثلة برأيَيْ حسن عباس وعبد الملك مرتاض، واللذيـــن ذهبا إلى أن المقامة جنس أدبي مستقل قائم بذاته له خصائصه التي تميزه عن أي جنس أدبي آخر.

فهذه النتيجة المنطقية كانت جواباً لسؤال مماثل قد وجهه حسن عباس لنفسه بعد عـــرض ســـريع لآراء عدد لا بأس به من الباحثين حول هذه القضية قائلاً: "والآن إذا طـــرح كاتـــب هذه السطور على نفسه ذلك السؤال الذي لا بدّ منه عن القيمة الحقيقية للعمـــل القصصي في المقامات، فإنه لا يستطيع أن يذهب بعيداً مع الفريق الأول الذي يـــنكر أن تكـــون المقامـــة قد اشتملت على بناء قصصي أو درامي من أي نوع، ولا يســـتطيع أيضاً أن يذهب إلى آخر الشوط مع أولئك الذين يزعمون أن المقامات كانت أعمـــالاً قصصـــية ناضـــجة بالمعنى الحديث للمفهوم القصصي، فمما يتفق مع طبائع الأشياء أن تعد المقامة جنساً أدبياً قائماً بذاته له خصائصه الفنية الخاصة به"(١٨).

وأما عبد الملك مرتاض، فقد توصل إلى مثل هذا الرأي بعد عشرين عاماً، كان يرى فيها أن بعضاً من مقامات الهمذاني قصصاً مُتكئاً في ذلك على رأي مارون عبود الســـابق الذكـــر، حيث يقول " وعلى أننا كنا انطلقنا في هذا التأسيس من رأي مارون عـــبود نفسه الذي كان يعدّ المقامة قصة ... ولكننا، وبعد مضيّ أكثر من عشرين عاماً علـــى هـــذه الـــتجربة؛ بدا لنا الآن أن رأي مارون عبود لم يرد، في حقيقة الأمر، في مـــورده الـــذي لا يدفـــع ذلك بأن التعصّب للمقامة إلى حدّ اعتبرها قصة فنية هو ظلم للقصـــة وللمقامة معاً... والرأي لدينا اليوم أن المقامة ليست قصة ... وإنما هي جنس أدبـــي صميم العروبة نشأ في أحضان العربي وتطور بين نحره وسحره، فإذا هو، بعد جـــنس الشـــعر، يغـــتدي أشـــهر الأجناس الأدبية وأذيعها بين الناس على مدى عشرة قرون"(١٩)

بالإضـــافة إلـــى رأيـــيهما اللّذين أوافقهما فيهما فأن هذين الباحثين قد ذهبا إلى وجود الجانب القصصي في المقامة وكأنهما بهذا المنطق يخطان للباحثين التائهين على المســـار الصحيح في بحثهم عن قصصية المقامة، فهي ليست قصة بالمعنى المعروف للقصة الحديثة، وإنما هي جنس أدبي مستقل بذاته، له مميزاته الخاصة التي تميزه عن

أي جنس سردي آخر ذات مقومات قصصية مميزة تختلف عن مميزات الفن القصصي الحديث "أن مقومات القصة الفنية هي غير مقومات المقامة الفنية أيضاً، والتي وإن كنا نعدهـا أساسـا للقصـة القصـيرة لدى الكتّاب الغربيين أنفسهم، وباتفاق المستشرقين المنصفين واعترافهم أيضاً"[20].

وحـتى تتضح الأمور، لا بدّ للباحثة من الإشارة إلى الأسباب التي تعتقد أن لها دوراً مهماً وحقيقياً ربما لم يدركه بعض من الباحثين وراء كل هذه المناقشات:

1- استفادة المقامة من كل الأجناس الأدبية السابقة عليها: صحيح أن المقامة هي جنس أدبي مستقل بذاته ولكن هذا الفن العربي النشأة لم تستقر معالمه الأساسية على هذا النحو إلاّ بعد أن استفاد من معظم الأجناس السابقة عليه كالقصص التي كانت تلقى علـى ألسـنة القصّاص والنسّاك والخطب الوعظية، والقصائد الشعرية والأخبار، والأمـثال، والألغاز، مما أحدث لُبْساً عند بعض الباحثين، وأضطربت الآراء حول ماهيتها، وعلى العموم فإن هذه المسألة هي مسألة حتمية لأن المقامة بوصفها جنساً مستحدثاً وغير مستقر المعالم بعد فلا بدّ له أن يستفيد من كل هذه الأجناس السابقة عليه " والتي تمثل جانباً مهماً من الإطار الثقافي لكتّاب المقامات"[21].

2- عدم إطلاع بعض النقاد على نظرية الأجناس الأدبية" كما أشار إلى ذلك عبد الملك مـرتاض فـي أثناء حديثه عن رأي مارون عبود السابق " ولعل الذي جعله يذهب ذلـك المذهـب أن نظـرية الأجناس الأدبية لم تكن، على عهده، شائعة بين النقاد العـرب، ولا ذائعة في نواديهم، وقد فاتنا نحن أيضاً، يومئذ، التنبيه إلى ذلك، لأننا نحـن أيضاً، كنا، في الحقيقة، نجهل ذلك العلم الغربي، فكنا نعتقد أننا إن لم نُلحِق المقامة بالقصة الفنية ربما غمطنا شيئاً من حقها الأدبي"[22].

وأما هذه الدراسة فلن تحذو حذو من سبقوها وتسير على منوالهم بأخضاعها هذه المقامـات التـي قـيد الدراسة إلى المقارنة ما بينها وما بين القصة الحديثة بحثاً عن قصصـيّتها، وذلـك، لأن قصصية المقامة أصبحت لدينا أمراً يقينياً وإنما سوف تتوجه هـذه الدراسـة إلى تحليل هذه المقامات تحليلاً سردياً لإظهار هذا البعد القصصي فيها وتحديـد سماته التي تُبرِز مواطن قربها أو بعدها عن الأعمال القصصية الحديثة، وإلى

أي حـــد تلتقيان وإلى أي حد تفترقان. وسوف تكون مقولات علم السرد منطلق التحليل بهـدف رصد هذه العناصر القصصية المكونة للنص المقامي، وذلك حتى تتضح أمامنا الخصائص والسمات التي يحدد بها هذا الجنس الأدبي المعروف باسم مقامة.

الزمـــن

يـــدرك الـــناس الزمن دون قدرة على تحديد مفهومه، فالقديس أوغسطين يقول: (فما هو الوقت إذاً ؟ إن لم يسألني أحد عنه أعرفه. أما أن أشرحه فلا أستطيع)[23].

فـــالقديس أغسطين يدرك وجود الزمن، لكنه عاجز عن تحديد مفهومه. فما الذي يجعلنا نشعر بوجوده؟ فالمرء لا يرى الزمن ولا يلمسه ولكنه يدركه من خلال فعله في الإنسان والنبات وكل الموجودات من حوله، ففي لحظة من اللحظات نرى أن كل شيء حولـــنا أصـــبح بالياً رثاً ينبيء عن مرور الزمن، شعر أبيض، وتجاعيد أخذت رسمها علـــى صـــفحة الوجه، وقامة تقوّست وجلد تيبّس وفصول تبدلت وسنون مرت ...ألخ. (فالزمـــن إذاً مظهر نفسي لا مادي يتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفـــي غـــير الظاهـــر لا من خلال مظهره في حد ذاته فهو وعي خفي لكنه متسلط ، وموجـــود لكـــنه يـــتمظهر في الأشياء المجسّدة)[24] والزمن النفسي زمن لا يتفق عليه اثـــنان، فلكـــل واحد معاييره الذاتية النابعة من تجاربه الخاصة، فهو زمن نسبي متغير بقـــيم متغيرة حتى بالنسبة للفرد الواحد، وذلك حسب ما يمر به من ظروف ومناسبات مختلفة.

يمـــثل الزمـــن مكونـــاً مـــن مكونات الأدب، فالأدب فن زماني يقوم على الزمن كالموسيقى مقابل فنون المكان كالرسم والنحت إذا ما صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية، (ويعد القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن)[25].

لقد حَظِيَ الزمن باهتمام كبير من النقّاد والدارسين ومردّ هذا الاهتمام الكبير يعود إلـــى مقولـــة أساســـية هـــي (أن إشكالية النص القصصي عموماً مردّها إلى إشكالية زمنية) [26].

فدراسة فاعلية الزمن في النص السردي تكشف عن القرائن التي يمكن من خلالها الوقوف على كيفية اشتغال الزمن في النص الأدبي [27]. ذلك أن هذه الفاعلية في النص

السردي هي التي دفعت جيرار جنيت للقول بإمكانية رواية قصة من دون تحديد المكان الـــذي تـــدور فيه الأحداث، بينما يكاد يكون مستحيلاً إهمال العنصر الزمني الذي ينظّم عملـــية الســـرد [28]، لأنــــه المشخص الدلالي، والمكوّن المعماري الذي (يوضّح شكل الوحدة السردية. ويُحمّل الوحدات السردية المرهنة بطابع الكلية والحركة والانسجام عند ترهيـــنه لوحـــدات وإسقاطه لوحدات أخرى كما يسعى إلى إخفاء درجة من المعقولية المنطقية على المنجز القصصي) [29] .

وللشـــكلانيين الـــروس دور بارز في هذا ، فهم من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمـــن في نظرية الأدب ومارسوا بعضاً من تحديداته عن الأعمال السردية المختلفة، فقد انطلقوا من نقطة ارتكاز هي العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها وليس طبيعة الأحداث ذاتها [30].

وعلـــى هـــذا فـــإن عرض الأحداث عندهم يأخذ طريقتين الأولى: يخضعون بها الأحـــداث لمـــبدأ الســـببية مما يدْفَعُ بها إلى السير وفق نظام زمني معيّن.أما الطريقة الثانـــية: تُعـــرض بها الأحداث دون اعتبار زمني أي شكل تتابعي لا يراعي أية سببية داخلـــية ومن هنا جاء تمييزهم بين نوعين من الأزمنة ، زمن القص (المتن الحكائي) حيث أن الأحداث تنتظم فيه وفق ترتيب زمني يراعى فيه مبدأ السبب والنتيجة. وزمن الســـرد (المبنى الحكائي) والذي لا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية بقدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعاً لنظام ظهورها في العمل [31].

وقـــد توالت الدراسات التي تناولت الزمن في الأعمال الأدبية حتى أصبح محوراً لبعض الدراسات التي ظهرت في خمسينيات القرن الماضي، فقد حاولت دراسة الزمن من ناحية الشكل وتجسيده في النص الروائي [32].

وأمـــا فـــي الســـتينيات فقد ظهر النقد البنائي ومن الدراسات التي تناولت محور الزمن في الأعمال الروائية وكان لها كبير الأثر في الدراسات اللاحقة، الدراستان اللتان قـــام بهما " تودورف " و " جرارجنيت " أما تودورف فقد ميز بين القصة والخطاب ويـــرى أن إشكالية تقديم الزمن داخل السرد يعود إلى (عدم التشابه بين زمانية القصة وبيـــن زمانية الخطاب، زمن الخطاب زمن خطي في حين أن زمن القصة زمن متعدد

الأبعـــاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد ، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيباً متتالياً يأتي الواحد فيها بعد الآخر)[33].

أمـــا مشروع جنيت فيعد مرحلة متطورة لما قدمه الشكلانيون الروس ومن تبعهم فـــي دراســـة الزمـــن، فقد ميّز بين زمنين (زمن الدال) و (زمن المدلول) في لغة اللســانيات، زمن الشيء المحكي وزمن الحكي فجنيت ينظر إلى الزمن السردي كنوع من الزمن المزيّف الذي يقوم مقام الزمن الحقيقي للقصة [34].

ويقـــيم جـــرار جنيـــت ثلاث علاقات لدراسة الزمن في ضوء العلاقة بين القصة وزمن الحكاية (الزائف):

1- علاقـــات الترتيب : وتقوم على توضيح الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية[35].

2- علاقات المدة : وتقوم على توضيح الصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة (طول النص) [36].

3- علاقـــات التواتر : ويقصد بها العلاقات بين قدرات تكرار القصة، وقدرات تكرار الحكاية [37].

أمـــا بـــرنس فـــيعرّف الزمن بأنه (مجموعة العلاقات الزمنية، السرعة Speed، والترتيـــب Order ، والمســـافة الزمنية Distance بين المواقف والأحداث المحكية وعملية حكايتها بين القصة والخطاب، بين المحكي وعملية الحكاية) [38].

إن التعريف السابق في تحديده لمفهوم الزمن ينطلق من التمييز بين زمنين: زمن الحكاية وزمن القصة وهذا ما نلاحظه لدى أغلب الدراسات التي تناولت الزمن ولاسيّما دراســـة تودورف وجنيت. ولتحديد نطاق الزمن في مقامات السرقسطي فإن هذا البحث ســـوف يـــنطلق من هذا المبدأ في تحديده للعلاقات الزمنية داخل النص المقامي، وذلك لنرى هل الزمن يأخذ مبدأ الترتيب التصاعدي في النص المقامي، حدث تلو حدث دون أي تـــراجع أي مـــبدأ السبب والنتيجة، أم أنه يرتّبها حسب مقتضيات السرد ، فهذا ما ســـوف نحـــاول كشف النقاب عنه وعن جماليات الزمن في النص المقامي، وذلك عن طريق دراستنا لثلاثة أبعاد هي:-

1- الترتيب 2- الديمومة 3- التواتر .

الترتيب :

يعني ضبط " العلاقات بين النظام الزمني التتابعي للوقائع في المتن الحكائي... والنظام الزمني المزيّف لترتيبها في المحكي أو بين زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي وبالتالي ضبط ما يمكن أن يتولّد عن ذلك من تشويهات زمنية " [39].

إن الأحداث في المتن الحكائي تأتي على شكل متسلسل أي حدث يتلو حدثاً يأتي ناتجاً عن حدوث الحدث السابق له ولكن ذلك لا يمنع من حدوث بعض الأحداث في زمن واحد وعلى هذا نجد الكاتب مضطراً لروايتها في مبناه، واحداً تلو الآخر مع الإشارة لتزامنهما في الوقوع بعبارة متواضع عليها (في ذات الوقت) مثلاً، أي أن التزامن في الأحداث على الواقع يجب أن يترجم إلى تتابع في النص، ومن هنا تأتي حرية الكاتب في تقديم الحدث الذي يريد على حدث آخر، وذلك عائد إلى أن النص السردي هو نص سردي لاحق أو مؤجل حيث أنه لا يبدأ إلاّ بعد انتهاء الحكاية أي بعدما يكون القائم بالسرد على علمٍ تام بكل تفاصيل متنه الحكائي مما يمنحه فرصة التلاعب به[40].

ولمّا كان لا بدّ لأي نص سردي من نقطة انطلاق ينطلق منها في الزمان فإن هذه الانطلاقة هي التي تمنح النص طريقة سيره إلى الأمام مرة وإلى الوراء مرات وإلى المستقبل مما يَنتُج عنها ما نسميه بالتشويه الزمني أو التحريف.

ويمكن إجمال التشويهات الزمنية الناجمة عن اندماج زمن الحكاية في زمن السرد في ثلاثة احتمالات هي :

1- حالة التوازن المثالي: أي أن الأحداث تتوالى على الورق كما هي على الواقع حيث يتم التوازي بين زمني الحكاية والسرد [41].

2- حالة القلب : إذ يبدأ الكاتب مبناه الحكائي من حيث ما انتهى على الواقع في رجوع تدريجي هابط إلى أن يصل للبداية وهذا ما أُطلق عليه النسق الزمني الهابط [42].

3- حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي وذلك أن يختار السرد نقطة انطلاقه من حدث متأزم وسط المحكي تتشعب من حوله اتجاهات الزمن هبوطاً

وصـــعوداً وتوقفــاً مما تفسح المجال أمام التضمين أو ما يطلق عليه بالحكي داخل الحكي حيث تتضمن القصة الكبرى بداخلها قصصاً صغرى[43].

وعلـــى مـــا تقدّم نجد أن الترتيب في مقامات السرقسطي يتّخذ الحالة الأولى في معظـــم مقاماتـــه حيث أننا نجد أن الأحداث تتوالى على الورق كما هي على الواقع في ســـبع وأربعين مقامة أي ما نسبته 94% من مجمل المقامات الخمسين، ويمكن التمثيل على ذلك بالمقامة الأولى من مقاماته، وذلك بتقسيمها عن طريق التلخيص إلى الوحدات التالية :

1- إصابة السائب (الراوي) بالفقر في إحدى البلدان.
2- بينما السائب يتجول عثر على لُمّة رجال بينهم شيخ يخطب.
3- مال إلى الجلوس معهم.
4- سأله الشيخ أن يعرّف بنفسه.
5- عرّف بنفسه للشيخ والحضور وذكر الحال التي تعتريه من الفقر بعد الغنى.
6- رحّب به الشيخ وحثّ الحضور على تقديم المال والعطايا له.
7- قدّم له الناس ما استطاعوا من مال وعطاء حتى امتلأت جرابه.
8- بعد الدعاء أمر الشيخ السائب بحمل كل ما معه فسارا معاً إلى أن وصلا إلى قوم ينامون في خيام وقت حلول العشاء.
9- ترك الشيخ السائب وحده بدعوى أنه يريد إكرامه.
10- جـــاء القـــوم علـــيه وقاموا بضربه وطرده إلى خارج مضاربهم ظناً أنه السارق الذي يسرقهم ليلاً.
11- تعـــرّف علـــى السدوسي بعد أن تركه وهو ينشد له شعراً، فأدرك أن ما وقع عليه كان بوشي منه فأدرك الحيلة [44]...

إن أحـــداث هـــذه المقامـــة تـــتوالى في عرضها على الورق كما هي في المتن الحكائـــي، أي حالة توازن مثالي ومرد ذلك عائد لسببين قد أملتهما خصوصية المقامة اللزومية وهما :

1- إن هذه المقامات أُنشِئت لإظهار القدرة والبراعة اللغوية ومدى اقتدار صاحبها على امتلاك ناصية اللغة والتفنن بها وتطويعها حسب أغراضه وأفكاره بالدرجة الأولى،

وهـذا شـيء واضح في معظم مقاماته فهو يطيل الوصف والخطاب في معظمها فضـلاً عن إنشائه مقامات منفردة لهذا الغرض كالمقامة المثلثة،[45] والمرصّعة،[46] والمدبجـة الموشـحة،[47] والهمـزية،[48] والبائـية،[49] والجيمـية،[50] والدالية،[51] والنونـية،[52] والمقامتين السابعة والثلاثين[53] والثامنة والثلاثين[54] وهما على نسق الحروف، والمقامتان التاسعة والثلاثون[55] والأربعون[56] على نسق حروف أبجد.

2- إن صاحب هذه المقامات لم يعبأ بالتفنن في عرضه لأحداث مقاماته إلاّ بالقدر الذي يخـدم الحيلة فقط ويظهر ذلك لنا من خلال المقامة الرابعة عشرة حيث أن أحداث هذه المقامة تبدأ متتابعة في المبنى كما هي في المتن وذلك على النحو التالي:

1-أقام السائب بالأنبار وهو غني.

2- مـرّ بعزف قيان فمالت نفسه إلى اللهو والشرب فوجد مجلس لهو أقام معهم ليالي وأيّاماً.

3-سمعوا في إحدى الليالي، صوت رجل باكٍ وشاجٍ فأرسلوا أحدهم ليطّلع على الأمر.

4-أخبرهم أنه رجل واعظ فساروا إليه.

5-قام الشيخ يَعظهم ثم أمر أحد أبنائه أن يكمل عنه وذهب.

6-قام يَعظهم ثم قرر الذهاب لشيخه لأنه يحتاجه.

7-عندما عادوا إلى البيت وجدوه قد كُسرت أقفاله وسُرق كل ما به ووجدوا رقعةً كتب بها شعراً أدركوا أنه السدوسي الماكر[57] .

إن أحـداث هذه المقامة تتابع في صعود واضح إلى أن تصل إلى حدوث فعلين فـي آنٍ واحـد معـاً، أحدهما وعظ الفتى والثاني ذهاب السدوسي للبيت وقيامه بفعل السرقة، فهذان الحدثان حدثا في المتن في آنٍ واحد، فنجد الكاتب عرض أحدهما وأغفل الآخـر ولـم يكشـف حدوثـه إلاّ في آخر المقامة فالكاتب قصد إلى ذلك فالحيلة التي ينـتظرها القارئ هي التي تملي عليه ذلك فلو أنه لم يعبأ برسم حيلته لوجدناه يسرد لنا الأحـداث بشكل آخر كأن يروي لنا كيف أن السدوسي ذهب إلى البيت وسرقه ويروي بعد ذلك حضورهم واكتشافهم للأمر.

فـي حين نجد أن هذا النسق التتابعي للأحداث قد انحرف عن مساره في ثلاث مقامـات فقـط أي مـا نسـبته 6% من مجمل المقامات، وقد تمّ ذلك عن طريق آلية

الاسترجاع باسترجاعه لحدث واحد أو عدة أحداث سابقة لتلك التي تمّ حبكها، مثال ذلك المقامة الحادية والعشرون فالراوي يروي لنا أحداث هذه المقامة على النحو التالي :

1-ورد الراوي البحرين أشعث أغبر لا مؤنس ولا صديق.

2- عند المساء دخل أحد المساجد.

3- التقى الراوي الإمام-فتعرف عليه.

4- الراوي يقص قصته على الإمام.

5-كان صديقاً لأحد الرجال في اليمن.

6-قام الصديق بخداعه وسرقته.

7- هرب الراوي من اليمن إلى هنا نتيجة لخداعه وجحوده.

8-يأخذ الإمام الراوي هذه الليلة عنده.

9-قام الراوي بإعطاء الإمام ما معه من درر حفظاً لها وصوناً.

10- في الصباح وجد الراوي الإمام قد سرق درره وهرب تاركاً له رقعة عرف من خلالها أنه السدوسي[58].

إن الراوي بدأ أحداث مقامته منذ أن دخل البحرين ثم عاد للأحداث التي وقعت قبل ذلك عن طريق آلية الاسترجاع مما جعل بناء هذه المقامة متداخلاً فالسرد هنا يدخل في حالة الانطلاق من وسط المتن وإذا أردنا ترتيب هذه الأحداث كما هي في المتن نجد أنها تأتي على النحو التالي: (5، 6، 7 ، 1، 2، 3، 4، 8، 9، 10).

إن أغلب الاسترجاعات في المقامات اللزومية هي استرجاعات خارجية فيظل الحدث المسترجع خارج الإطار الزمني للمحكي الأساسي، مما لا يوقع أي انحراف زمني يؤثر على مسيرة الأحداث، فهذه الاسترجاعات تحمل قصصاً تخدم غرض المقامة فقط أو لإظهار البراعة في الإقناع والمهارة في كافة نواحي الحياة لدى الشخصية الأساسية في المقامة حيث أن هذه الاسترجاعات تمنح المقامة ما نسميه بالتضمين، إذ إن الراوي يضمّن قصته الأساسية قصصاً صغرى وهذا ما نجده في المقامة العنقاوية، إذ إنه يروي لنا قصصاً صغرى كقصص ألف ليلة وليلة وكقصة حيوان البحر وطائر العنقاء ... الخ .

- **التواتــر :**

هـناك علاقــات تكــرارية بين التخطيب والحكاية على مستوى الأحداث يمكن التميــيز بيــنها (بالنظر في العلاقات بينما يتكرر حدوثه أو وقوعه من أحداث وأفعال علــى مســتوى الوقــائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة ثانية)[59] واستناداً لهذه العلاقة أمكن تحديد أربع حالات :

1- الــراوي يقــص مرة واحدة على مستوى القول ما وقع، أو حدث مرة واحدة على مستوى الوقائع [60].

2- الراوي يقص عدة مرات ما جرى وقوعه أو حدوثه عدة مرات[61].

3- الراوي يقص عدة مرات ما جرى وقوعه أو حدوثه مرة واحدة [62].

4- الراوي يقص مرة واحدة ما جرى حدوثه أو وقوعه عدة مرات [63].

فالحالــة الأولى هي التي تغلب على النص المقامي اللزومي إذ إن الراوي يقص مرة واحدة ما يقع مرة واحدة على مستوى الوقائع ومردّ ذلك لسببين:

1- إن البــناء العــام لهــا هو بناء متتابع تتوالى به الأحداث على الورق كما هي على الواقع فلا مجال للتكرار.

2- إن الــنص المقامــي هو نص قصير نسبياً مقارنة بالفنون السردية الأخرى كالقصة والــرواية والتــي تستخدم هذه التقنية فمساحة النص لا تسعف الكاتب الضمني لأن يكــرر الأحداث في نصه المقامي أكثر من مرة واحدة ولتجنب التكرار كان الراوي يستعيض عن ذلك ببعض العبارات.

فالراوي عندما أراد أن يخبرنا أنه قد قص على الشيخ ما قد حدث معه ورِفاقه فقد عــبّر عنه بقوله (نحن قوم عرانا كيت وكيت) [64]. فالراوي لم يكرر لنا ما قد حدث معه وذلك لتجنّب التكرار إذ إنه قد قام بعرضه لنا فيما سبق وهذا ما نجده في المقامتين الرابعة والثلاثين والسابعة والثلاثين عندما ذهب إلى أحدهم ليقوم بتفسير حلم قد عرض لــه وهو نائم، فالراوي لم يكرر لنا الحلم مرةً ثانية إنما استعاض عن ذلك بقوله (قال فنصصــت له الأمــر على درجة)[65].(وقصصت عليه الأحلام) [66]. ولتجنب التكرار والإطالــة فــي المقامــة الثالثة عشرة نرى الراوي في نهايتها يخبرنا أن القوم ذهبوا بالسدوســي إلى حاكم ذلك القطر ليحكم بينهم وبينه وبدلا من أن يعيد لنا سرد الأحداث

مــرةً أخــرى قــال (فعادوا به إلى حاكم ذلك القطر وكان ممن يستسقى به سبل القطر فبسطوا لدينه من الأمر ما بسطوا وفسطوا من القول ما فسطوا) [67].

• الديمومة:

لقد أطلق جرار جنيت على العلاقة بين مدّة الوقائع أي الوقت الذي استغرقته أو طول النص قياساً لعدد أسطره وصفحاته بسرعة النص[68] .

(فســرعة المحكي الخطاب تتحدد بالعلاقة بين ديمومة الحكاية مقاسةً بالثواني والدقــائق والســاعات والأيــام والشــهور والســنوات، وطول النص مقاساً بالأسطر والصفحات)[69].

إن التحلــيل الدقــيق لهــذه العلاقة هو أمر غير ممكن دائماً، وذلك لأن الزمن الطبيعي لوقوع الأحداث لا يذكر في كل حال من الأحوال في كلمات النص مما يحجب عــن الباحــث الرؤية الصحيحة لحركة الزمن، وعلى ذلك لا يستطيع أن يتبين النسب الصحيحة ولكنه لا بأس علينا لو أننا توصلنا الى نسبة تقريبية في هذا المجال حيث أنها تكشــف لنا عن حقائق مهمة[70]. ولضبط ايقاع السرد قام المنظرون بتبني أربع حالات هي :

1- الحذف 2- التلخيص 3- المشهد 4- الوقفة الوصفية.

أولاً الحــذف: هــو أقصى سرعة للسرد، إذ إن الراوي يمر على فترات زمنية طويلة سنة أو سنتين دون الإشارة لأي شيء لها داخل النص ويكتفي بالقول مرت سنتان على ســفره مــثلاً.فنشــعر أن السرد أخذ أقصى سرعة في عرضه للأحداث ... فتودورف يقــول:(بأن وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أي وحدة من زمن النص)[71] أما الحذف فــي المقامات فيظهر بكثرة وذلك ليقوم بعملية السرعة للوصول للاحداث الأكثر إثارة والتــي يود الراوي أن يوصل السرد لها متخذاً بعضاً من العبارات وسيلة لذلك كقوله: (إلــى أن طَفِــلَ العشي)[62]، (إلى أن انتشر الضحاء)[73]، (فلمّا انصدع الفلق)[74]، (فلمّــا كــان الغدُ)[75] ويقول في مواضع أخرى معبراً عن انتقاله من بلد إلى بلد ومن مكــان إلــى مكان (قال طرحتني طوارح الزمن إلى أرض اليمن فتقلبت في أرجائها

وتصرفت بين يأسها ورجائها فبينَ أنا منها في عُمان)[76]، ويقول في موضع آخر (قال خرجــت في بعض السنين المواحِل إلى الأرياف والسواحل فبين أنا أدور في ريف بعد ريف إذ دفعت إلى جزيرة طريف)[77].

إن هــذه العــبارات تنقل السرد من حدث إلى حدث بأقصى سرعة له حيث أنها تحــذف فترات دون الإشارة لها فيشعر القاريء أن الأحداث تسير بسرعة متتالية دون الشعور أن هناك حذفاً مخلاً.

فالراوي يسرد الأحداث الأكثر أهمية، فهو لا يحاول أن يسرد لنا الأحداث التي حصلت معه في أثناء مسيره في الأرياف حتى وصوله إلى جزيرة طريف، فالحذف في المقامــات اللزومــية حذفٌ ضمني غير محدد.جاء لغرض التسريع فقط ولم يقم الكاتب بتوظــيفه توظــيفاً فنياً كأن يحذف فترة من زمن السرد لغرض الغموض أو التمويه أو التشكيك ومرد ذلك للاسباب التالية :

1- إن الــنص المقامــي لا يتــناول فترات زمنية طويلة في معظم المقامات، فالزمن الداخلــي للنص المقامي لا يتجاوز ساعات أو أياماً وإن تجاوزه لا يخرج عن شهر واحد.

2- إن كاتــب المقامات لا يقوم بتحديد بداية الأحداث أو نهايتها مما يصعب معه تحديد الفترة المحذوفة .

3- إن الــنص المقامــي يقــص لنا حدثاً عابراً يحمل ثيمة معينة أو نادرة أو حيلة فلا يحــتاج إلى هذه الآلية بشكل كبير كالملحمة أو الرواية، إذ إنهما يقصّان لنا قصصاً في فترات طويلة قد تصل عدة سنوات.

ثانــياً التلخــيص: حالــة من حالات تسريع السرد ولكنها أقل سرعة من الحذف (فهو تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال)[78].

يقــول تودورف (وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة)[79].

يعد التلخيص من أبرز التقنيات التي تحفل بها المقامات اللزومية إذ إنه يقع في مواضع مختلفة من النص المقامي ولكنه يكون أكثر توافراً في بداية المقامة ونهايتها فالتلخيص فــي بداية المقامة يعد أمراً لازماً إذ يقدم من خلاله الحال التي عليها الراوي: فقيراً أم

غنـــياً، شيخاً أم شاباً، غريباً أم قريباً، مسافراً أم ظاعناً... وما هي الأسباب التي جعلت حالـــهُ علـــى ما هو عليه وما الذي دعاه للتنقّل والسفر فالتلخيص يرسم لنا الساعة التي يود أن ينطلق منها الراوي لاحداثه وذلك عن طريق مروره على فترات طويلة وصولاً إلـــى الحدث الذي يود الراوي أن يسرده ... يقول في افتتاحية المقامة السابعة (قال ما زلـــت أركـــب الدهر حالاً على حال، من خصب وإمحال، وحلٍ وترحال، أتتبعُ الرزق وأســـتثيره، فـــيأبى عليّ قليله وكثيره، أُقاربه فيباعد وأطالبه فلا يساعد، فاستخرت الله تعـــالى على ركوب البحار وترك المَهَامِهِ والصحار، وقلت لعلّ ذلك أكثر جدوى وأقل عـــدوى وأجـــدى تصرفاً وأندى تحرفاً)[80].فحالته – أي الراوي – متقلبة بين الخصب والإمحال وهو دائم التنقل والترحال طلباً للرزق إذ إنه متمنع عليه، فقرر ركوب البحار لعله يجد الرزق الذي يريد، وذلك عن طريق مدينة مرقاة الشحر على الساحل في اليمن قـــرب عُمان. فالراوي لخّص لنا ما مرَّ به من فقر وغنى وحل وترحال وسبب ركوب البحر وسيره إلى مرقاة الشحر في أسطر معدودة لا تتجاوز ستة الأسطر.

وأمـــا فـــي المقامة الثامنة عشرة يلخص حاله وما كان عليه من غنى وجاه في شبابه إلى أن فارقه الشباب وحلّ به الكِبَر وآل حاله إلى الفقر بعد أن ذبل العمر وبخل علـــيه الدهر (قال كنت في ريان الحداثة والشباب، وريعان الدماثة والحِباب، قد خلعت الرسن والعِذَار، وقطعت اللّسَنَ والإعذارَ وتلقيتُ الراية باليمين، وحَويتُ الغاية بالهزيل والسمين. فلا مركب من اللهو إلاّ وفي يديّ زمامه، ولا مذهب للهو إلاّ وعليّ إذمامه.لا أدري ســـوى الســـعد صاحباً، ولا أسري بغير الجد مصاحباً.فلو دعوت النجوم لتناثر سِلكُها أو سَرَوتُ التخومَ لَتَبادَرَ مِلكُها.إلى أن عسا العُمرُ وذبُل عوده وقسا الدهر وبَخِلَ جـــوده وأخلـــق الجلباب وانصدع وفارق الشاب وما ودّع، فرنّق المشارب والمشارع وضـــيّق المســـاربَ والأجـــارِعَ وطوى الأنس طي الكتاب وزوى النفس زيَّ المُرتَابِ وتقلصـــت الظلالُ والأفياءُ، وتملّصَتِ الحلالُ والأحياءُ، وجفا المواصل والموانس وهفا المُشاكل والمجانس وبقيت من الدهر في أي ايحاش ولقيت من الأمر كل إفحاش ويأبى الطبع إلاّ نزوعاً إلى غادر والدمع إلاّ عموماً على واردٍ أو صادرٍ، وأنا أتذمم من تأخر المَتَابِ وأتلوم على تعذّرِ الإعتابِ)[81].

أمـــا التلخيص في آخر المقامة فإنه يأتي لتسريع السرد وصولاً به إلى النهاية، فالـــراوي يقوم بعرض الأحداث عن طريق التلخيص تجنباً للتكرار أولاً وللإطالة ثانياً. فهـــو في المقامة الخامسة والأربعين يعرض لنا قصته مع الأسد ثم عرض لنا ما قام به الرعـــيان من ضيافة وتكريم عن طريق التلخيص وذلك حتى يوصِل السرد إلى مبتغاه أي الكدية وطلب العطاء.

(فقال فرحّبوا بنا وأهلّوا، وأحزنوا في برنا وأسهلوا.وبقينا عندهم دهراً طويلاً، لا نقدرعـــنهم تحويـــلاً. نـــأكل صفيف الشواء، ونشرب حليب الدواء، ونمتطي الولايا والحشايا ونستعذب الغدايا والعشايا إلى أن أزمعنا عنهم الرحيل)[82].

وهـــذا مـــا نجـــده في المقامة العاشرة والخامسة عشرة وأما التلخيص في نهاية المقامـــة الـــرابعة عشـــرة جاء على شكل عرض مختصر لحدث الوعظ، فالراوي لم يعـــرض لنا وعظ الفتى مباشرة وإنما أشار له في بضعة أسطر وذلك تجنباً للإطالة في مساحة النص (قال فقام فألطف الوعظ ورققه ودقق معناه وشققه ونمنم القول وزخرفه وأستغربه واستطرفه وفتق وشعب، واستوفى واستوعب حتى ألانَ منا قلوباً قاسية وثنى نفوساً عاسية ولهينا عن كل لهو وندمنا على ما فرط من سهو)[83].

ثالـــثاً المشهد : عبارة عن المقاطع الحوارية التي تأتي في تضاعيف السرد مما تكسبه طابعـــاً دراميـــاً ومســـرحياً (وهـــو ما ينعكس على مستوى القراءة في شكل إحساس بالمشاركة فيما يحدث)[84].

يقول ليوك أن المشهد (يعطي القاريء إحساساً بالمشاركة في الفعل إذ إنه يسمع عـــنه معاصـــراً وقوعـــه كمايقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه ولا يفصل بين الفعل وســـماعه ســـوى الـــبرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة ويقدم الراوي ذروة سباق من الأفعال وتأزمها في مشهد)[85].

إن المشهد يقف على النقيض من التلخيص الذي يعمل على تقديم المواقف العامة والعريضـــة فقـــط ويكـــون فيها زمن الحكاية أكبر من زمن السرد، أما المشهد "فيقدم الأحـــداث بشـــكل مفصّل وبكل أبعادها مع الاحتفاظ على تقديمها في تواليها فضلاً عن خلق حالة من التساوي بين زمن الحكاية وزمن السرد"[86].

إن المنعم في النص المقامي اللزومي يجد أن السرد فيه يتراوح بين تقنيتين هما: التلخيص والمشهد حيث أننا نجد معظم المقامات عبارة عن مشهد يعرض به الراوي ما وقـــع من أحداث وما دار من حوار، فإما أن يكون هذا المشهد مجلس وعظٍ وقص كما هو الحال في معظم المقامات إذ يقوم فيه واعظاً يعظ الناس ويذكرهم بالله ويحثهم على العمــل لينــير آخرتهم ويدفع عنهم غضب الله في الدنيا والآخرة، فلا يكون هذا الوعظ وعظـــاً مقصوداً لذات الوعظ وإنما كان الهدف من ورائه الوصول إلى حيلته للحصول علـــى ما يود من مال ومتاع، فطبيعة الحيلة هي التي كانت تفرض طبيعة الوعظ. وإما أن يكون مجلس علم وأدب يدور فيه الحوار حول الشعر والشعراء أو النظم والنثر كما فـــي المقامات (26 ، 30 ، 50) إذ إن الحوار الذي يعرض لنا معلومات وآراء نقدية تعكـــس لـــنا ثقافة المؤلف الضمني وسعة علمه وإما أن يكون المشهد معرضاً لأحداث وقعت مع الراوي نفسه أو البطل يصف به أدق التفاصيل مما يُشعر القاريء بأن إيقاع الســـرد قـــد تباطأ تباطؤاً ملحوظاً وهذا ما نجده في المقامة الأسدية إذ يغلب على هذه المقامة السرد المشهدي الذي يصف من خلاله قتالاً يدور بين أسدين.

وأمـــا المشـــهد في المقامة السابعة والعشرين فهو مشهد ممسرح يصف المكان الذي تدور فيه الأحداث، مما يشعر القاريء أنه أمام خشبة مسرح تُعرَضُ عليها أحداث هـــذه المقامـــة (قال دعتني دواعي الغيّ إلى أرض الريّ فأقمت فيها والبطن خميص والـــثوب قمـــيص، أعلم أني الغريب فأستريب. وأني الأسير فلا أسير. ألمح فلا أطمحُ وأســـمع فـــلا أطمـــع. وللحُرّ إحزانٌ وإسهالٌ، وللدهرِ إعجالٌ وإمهالٌ. إلى أن مررتُ بمسجدٍ فيه ضجاجٌ، وجدالٌ واحتجاجٌ. وإذا بخصومٍ يختَصمونَ إلى شيخ زون ذي حكمٍ وصولٍ فتأملتُ قضاياهُ وتوسمتُ سجاياهُ. فإذا بها تدور على مجونٍ، وتؤول إلى شجونٍ وبقيـــتَ إلـــى أن جنح الأصيلُ، وحَنّ إلى عطَنِه الفصيلُ. وخلا ناديه، وأُسكِتَ مُناديه. وهـــو يرمقني بطرفٍ حديدٍ، ورعيٍ شديدٍ. وأنا متزمّل في عباءةِ خَلَق، مُتوارٍ حلقاً في حَـــلَ. إلـــى أن خلا بكاتبه وتفرّدَ وتهيّأ للحساب وتجرّد)[87]. فالراوي حدد المكان وقام بوصـــفه ووصف ما يدور به إذ إن هناك قاضياً يقضي بين الناس بالجور والظلم ، فقد ظهـــرت لـــنا الشخصـــية المحوريـــة التـــي تدور حولها أحداث هذه المقامة ومن ثم الشخصيات الأخرى كالكاتب ، فالمقدمة جاءت بمثابة " الديكور" الذي يوضع في بداية

المســرحية ليعطــي الانطباع الأولي للمشاهد وبعد ذلك يقوم الراوي بنقل الحوار الذي يدور على لسان القاضي وكاتبه.

يمكنـــنا الاكـــتفاء بمقطـــع أو جزء نقوم باقتطاعه للتدليل وذلك لأننا لا نستطيع عرضـــه كـــاملاً إذ إنَّه مشهد حواري طويل نسبياً يستغرق معظم المقامة "وأرسل في السجان، وقال يا أخا المُجّان. بلغني أنك تساهم القوم في الغدوات والعشوات وتسمح في القهــوات والنشـــوات وأن لك على ذلك جذراً ما سمعت منا فيه عذراً. فما الذي حملك على ذلك وجرّأك؟ وخلّصك من هذه التبعية وبرّأك وهلاّ عرّفتنا بما صنعت وأديت؟ ما جمعت ومنعت تختص به دوننا اختصاصاً ولا تخاف اقتصاصاً والله لا برّأك ولا نجّاك ولا أطمعــك ولا رجـــاك إلا أن تُســـلّم كل ما في يديك وتتخلّى عمّا لديك وإلا فالحديد والســوط الجديـــد حتى تعلم ذنوبك وتجرع من الذل ذنوبك. قال فتضاءل لديه تضاؤل الصـــبي وأظهر لوثة الغبي وأعرب وأعجم وردد وجمجم وقال إن الذي نضّ من ذلك وتحصّـــل قد خلص إليك ووصل على يدي الكاتب، وقد زعم أنه من الراتب. قال فتملاّ الشـــيخ غـــيظاً وحنقا، وعاد صفوه رنقاً وقال إلى كم هذا الاجتراء؟ وإلى كم الاعتداء والافتراء؟ تواطأتم عليّ في التدليس ومن لي بهامان وابليس. أعليّ يُفْتات وبمالي يقتات وهـــل لأحـــد علي متاتٌ، إلاّ أن يخطئه سُحتٌ أو حُتاتٌ. قال فتعرّض له الكاتبُ بوجهٍ وقـــاحٍ وعـــزمٍ لقـــاحٍ. وقال: إذا كنت تعنى بالجليل والحقير وتبحث عن الفتيلِ والنقيرِ وتُذكـــي علينـــا عيونك، وتستوفي منا ديونك. وتُرهقنا عُسراً، ولا تُوسعُنا يُسرا ونحن نطلـــعُ على هنواتك، ونُغضي على هفواتِك. وكما نَستُرُ على عَوَراتِك، كذلك لا نصبرُ علـــى بَدَراتِك. فإنك الذي لا يكفيه قليلٌ ولا كثيرٌ، ولا يَسلَمُ من ظُلمِه خسيسٌ ولا أثيرٌ. تساهمُ في التراث، وتُزاحِمُ في الاحتراثِ، وتستمطرُ من صيبٍ وجَهامٍ وتضربُ في كل قضيةٍ بقاصلٍ وكهامٍ. تلمحُ الدّرهَمَ، فتركَبُ الأيهَمَ. وترى الدينارَ فتقتَحِمُ النار. لا تُبالي العارَ ولا تَردُّ المُعارَ. وأنت من عمرك على شفا جُرفٍ هارٍ، وهامةُ ليلٍ أو نهارٍ تزعمُ العلـــمَ وتدّعـــيه ولا تفهمه ولا تَعيهِ فهو عليك لا لك، وأولى لك ثم أولى لك. وكأن قد حـــاق بنا وبك مكره وَعمّنا سُخطُه ونُكرُه ، فإنها مظالمُ العباد، من خافٍ وبادٍ وحاضرٍ وبـــادٍ. لـــيس فيها إلاّ الجزاء والقرضُ، ولا الحسابُ والعرضُ. مِثقالاً بمثقال، وعِقالاً

بعقـــالٍ. وللظالمِ على حوض الرَّدى مشرعُ، ولكل جنبٍ يا أُميمَةُ مصرعُ. ومرتعُ الظلمِ وبيل، ولقد جار بنا وبك السبيل"[88].

نقـف فـي هـذا المشـهد الحواري على حوار خالص يدور بين شخصين هما القاضـي وكاتبه مما يوحي بنوع من التوازن بين زمن الحكاية وزمن السرد وقد جاء هـذا الحوار ليساعد على تكوين صورة عن الشخصيات المتكلمة والكشف عن طبائعها النفسية والاجتماعية والصراعات الخارجية الدائرة فيما بينها. نجد أيضاً أن هذا الحوار حـوار منقول على لسان الراوي مباشرةً إذ إنه نقل على صيغة (قال، وقال ... الخ) ومـن الصفات الغالبة على هذا الحوار هيمنة الوصف والتحليل وذلك لإعطاء الصورة التـي توهـم القاريء بواقعية الحوار والصراع الدائر بين المقاطع (فتملأ الشيخ ...) وقوله (فتعرض له الكاتب بوجه وقاح وعزم لقاح ... الخ).

رابعاً الوقفة الوصفية:

هـي توقفـات يحدثهـا الراوي في مسار السرد وذلك ليتوجه إلى الوصف مما يقتضـي انقطـاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها [89] بمعنى أن الزمن في الحكاية صـفر أو لحظات قصيرة وزمن السرد طويل على النقيض من الحذف، إنّ هذا النوع من التوقفات يقوم بوصف الأشياء والأمكنة ومقوماتها وردود أفعال الناس تجاه الأشياء وتحليل الشخصيات ورسم صورة حيّة لها.

تشـكل الوقفـة الوصفية أهمية كبيرة في المقامات اللزومية إذ إنها تقوم بوظيفة بنائـية علـى مسـتوى النص السردي ومثال ذلك الوصف المطوّل للفرس على لسان صاحبها في المقامة الفرسية " إلى أن طفلَ العشيُّ، وحنّ إلى معطنه الإنسيُّ والوحشيُّ. وإذا بفـتىً كالشـهاب، نقي الإهاب. سائل الطُرّةِ، واضحِ الغرةِ. على هيكلٍ كالفَدَن، قد جُلّـل بفاخِـرٍ من وشي عدَن. له هادٍ واشرافٌ، وسبائبُ وافيةٌ وأعرافٌ. لا تلوحُ عليه هُجنةٌ ولا إقرافٌ. فأدبرَ به وأقبل، وقال هذا الجوادُ ابنُ الجوادِ بن سبَل، إن دَيَّموا جاد، وإن جادوا وبَل، ثم حَمْحَمَ ونَحَم، وسدّى في مشيته وألْحَم. ثم قال هذا المُقربُ القاربُ، هـذا الطـالعُ الغاربُ. هذا الساري السارب. هذا ابن الوجيه ولاحِق، هذا اللحوقُ لكل لاحِـق. هـذا قـيدُ النواظر، وفوت المُناظِر، وغيظُ المُناوي والمُناظر. أين منه داحسٌ

والغبراءُ ، أين الجَمّاءُ والشقراءُ. أين اليعبوبُ واليحمومُ، أين العدّاء والجمومُ. هذا تليل، كمــا زهــا التاجُ والإكليل. هذا هاد، كما هدى إلى الرشدِ هاد. وعينٌ كمرآة الصنّاع، يُديــرُها بمحجَــرِها من القِناع. ومنخرٌ كوجارِ السّباع، ومُغَارِ الضبّاع. وأُذُن حشرٌ، لا طيٌ ولا نشرٌ. كورق البرير أو السّنان الطرير. صادقة السمعِ، وادقةُ اللّمعِ. تحسُ وَطءَ الذّر، وتؤذنُ بالخبرِ أو بالشرِ. وجُمجُمَةٌ كالعلاةِ أو السّعلاةِ بالفلاةِ. إلى جرانٍ كالإران. وجوفِ هواء ، وأضلاعِ رواء إذا أقبل أو أدبر، حدّثَ عنه الحُسْنُ وخُبّر وإذا قطفَ منه قــاطِف، فالــبرقُ الخاطِف. وإن سار منه سائر، فالطيفُ الزائر"[90]. فقد جاء الوصف ليخدم البناء العام للحبكة وذلك عن طريق قيامه بمهمتين أساسيتين لخدمة الحيلة:

أولاً التعليق: وذلك عن طريق استغلاله لنقطة ضعف الراوي وهي حبه للخيل واقتنائها حتى ولو أجزل عليه العطاء.

ثانيا الإقناع : وذلك حتى لا يساور الراوي الشك من أن وراء ذلك الأمر حيلة أو فخاً يُنصــب له حــتى يــتم سير الأحداث إلى ما يود الكاتب الضمني. وبعد سير الأحداث ووصــولها إلــى نهاية المقامة نجد أن هذا الوصف هو وصف وهمي مفتعل جاء على لســان صــاحب الفــرس ليرسم به الفخ للسائب حتى يقع فريسة سهلة له . ومما خدم الوصــف هــنا أنه جاء في الليل مما منع الراوي أن يتحقق من صدقه فامتناع الرؤية حقق للوصف أهدافه. يقول الراوي في نهاية المقامة " قال فتنورته فإذا به كما ذكر فلا حمد حامد ولا شكر لا عير ولا فرس ولا صهيل ولا جرس جلد قد تخدد ولحم قد تبدد وإهــاب قد تقلّص وشعر قد تملص وضرس قد نَفِذَ وقنيء وعظم قد ضوى وضنيء قد خضــبه بالحناء والورس خاضب ونضب ماءه من الدهر ناضب قد ألصق عرفه وذنبه بالغــراء، وركــب في مثل الجريد أو السّراء فصيّرته طعمة للنسور والعقبان وفريسة للاسود والذؤبان. واحتسبت فيه المصاب، وقلت مثلي قد أخطأ وما أصاب"[91]

فالوصف في هذه المقامة جاء وسيلة أو وحدة نصية تخدم حبكة المقامة وهذا ما نجده في كافة المقامات اللزومية إذ إن الوصف فيها هو وصف يخدم البناء العام للنص لأنه يأتي مرتبطاً بموضوع المقامة.

أمــا الراوي في المقامة الخامسة مثلاً ينطلق في نسجه لخيوط الحبكة في مقامته مــن مقدمــة وصفية يضمنها في افتتاحية المقامة حيث أنه يصف بها دمياط وما بأهلها

المــكان

تــتجلى أهمــية المكان كونه عنصراً تكوينياً تقوم عليه الحركة الحكائية في أي نــص ســردي. فهــو المكان الخيالي الذي يخلقه الكاتب عن طريق الكلمات راسماله مكوناتــه الخاصة ومضفياً عليه أبعاده المميزة [96] إذ يشكّل الأرضية التي تنهض عليها عناصر النص السردي حدثاً وشخصية وزماناً[97].

لقد أخذ المكان بالتخلي عن دوره التأطيري الشكلي بسموه إلى دور وظيفي على المســتوى المضــموني والبنائــي للنص، فقد أصبح يكتسب قيماً ووظائف ذات مغزى جعلــت منه عنصراً رئيساً يلتحم عضوياً مع مكونات العمل السردي كله، مما يصعب معها فصله عن تلك المكونات، إذ إنه " لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات والأحداث والــرؤيات الســردية ... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعــل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الحكائي داخل السرد "[98] فضــلاً عــن ذلك فإن المكان لا يقف عند حد الارتباط بينه وبين العناصر الأخرى في الــنص السردي، وإنما تجاوز هذا الارتباط للاسهام في بلورة رؤية المضمون، فالمكان لا يخلــو من أية دلالة تساعد على خلق المعنى داخل النص فالكاتب يمكنه " أن يحوّل عنصر المكان إلى أداة للتعبيرعن مواقف الأبطال من العالم "[99] وتتعاظم أهمية العنصر المكانــي كلما كان الكاتب قادراً على توظيفه في النص السردي توظيفاً ينحرف به عن وظيفــته مــن حيــث هو إطار " فالتلاعب بصورة المكان تمنح الكاتب فرصة الانتقاء ليصــنع مكانــاً ناطقاً يتلون بالحالة الفكرية والنفسية للشخصيات، المحيطة به فيصبح مكاناً ذا دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو وسط يؤطّر الأحداث، أنه يتحول في هذه الحالة إلى مُحاوِر حقيقي ويقتحم عالم السرد محرراً نفسه من أغلال الوصف"[100].

وبما أن المقامات تنتمي إلى عالم السرد فإن دراسة المكان بوصفه تقنية سردية يمكن أن يكون عنصراً فاعلاً في تحليلنا للمقامات فنياً ومضمونياً.

يعد تحديد المكان من السمات المميزة للفن المقامي بشكل عام، إذ يحرص على ذكر المدينة التي تدور بها الأحداث، وهذه المدن التي تذكر في المقامات كإطار للحدث تقع على خارطة العالم الإسلامي بشكل فعلي إذا أردنا تحديدها.

ولكن السؤال الذي يحضر هنا هل يمكن أن ننظر إلى هذا المكان على أنه مكان واقعي حقيقي نُقل إلى النص بكل دقائقه أم أنه مكان خيالي صنع من أجل هذا النص أو ذاك قد يشبه عالم الواقع ويشير إليه ؟.

قبل الإجابة على السؤال لا بدّ من التنويه إلى أن المقامات فن أدبي لا نص يحمل حقائق جغرافية، وعليه فإن المكان بها يجب أن ينظر إليه على أنه حيّز خيالي قد يقارب واقعه الحقيقي وقد يفارقه وذلك عائد إلى:

1- طبيعة النص 2- نظرة الراوي 3-دوره "أي المكان" على مستوى النص

يقول الدكتور إحسان عباس عن المكان في المقامات اللزومية "وإذا تتبعنا الناحية الجغرافية في مقاماته وجدناه أحياناً يخطيء في تصوّر الأمكنة، فإذا تحدث عن أرض اليمن قال: " فبينما أنا منها في عُمان " كأنه يعد أرض عُمان جزءاً من اليمن، ويقول في مقامة أخرى: "حتى إذا كان بذي المجاز من أرض الحجاز عرض لي بين نجد وتهامة ... "مطلقاً هذا الوصف دون تحديد دقيق"[101] فقد نظر الدكتور إحسان عباس للمكان عنده على أنه مكان جغرافي حقيقي محدد على الخارطة يحتمل وصفه الخطأ والصواب، والعمومية وعدم الدقة في نقله من الواقع إلى النص، مأخذ قد يحتسب على مؤلف هذه المقامات.

ولدراسة العنصر المكاني في المقامات اللزومية للسرقسطي لا بد من تقسيمه إلى محورين أساسيين:

أولاً : المدن التي تقع فيها الأحداث الرئيسية بوصفها الإطار الأشمل الذي يضم عالم السرد.

ثانياً: الأماكن المحددة أو العامة والتي تظهر على أنها إطار أصغر من الإطار الأول وذات تقاطع معه، وهذان يشكلان عنصراً مكانياً ذا أبعاد رمزية، يمكن أن يتضافرا مع عناصر السرد الأخرى المشكِّلة للرؤية العامة للنص.

المدينة

لقد أطلق السرقسطي لسائبه عنان التنقّل والترحال في رحلة خيالية أقامها على الورق تعويضاً له – أي السرقسطي – عمّا كان يرغب بتنفيذه في واقع حياته، إذ كان

دائـــم الـــتطلع للقيام برحلة إلى المشرق الإسلامي، شأنه شأن أي أندلسي أخر. ظهرت هـــذه الرغـــبة مـــن خلال نزوعه الأدبي إلى المشرق حتى قيل فيه " سرقسطي البقعة عراقـــي الـــرقعة "[102] فكانـــت هذه الرحلة، والتي استغرقت خمسين مقامة هي رحلة الـــتجارة وطلـــب الرزق، والبحث عن العلم والمغامرة والحج بالنسبة للسائب، ورحلة البحث عن الرزق والاكتساب عن طريق التحايل والاستكداء بالنسبة للشيخ أبي حبيب، وأمـــا بالنســـبة للسرقســـطي فهـــي رحلـــة روحية للبحث عن إثبات الذات " فما عبّر [عـــنه علـــى] لسان السائب من اغتراب وحنين أو تعلّق، محض خيال، سرح فيه ذهن المؤلف وكذلك بشأن الأحداث المروية والمشاهدات المصورة، فكل ما هو في المقامات تصـــوير لما حصل في ذهن المؤلف من صور الأشياء على إثر ما قرأ وسمع، لا على إثر ما عاين ورأى، فقاعدة القص ونمط النص، ليس الواقع كما عاشه المؤلف وإنما هو التصوير الذي قدّمته القراءة والسماع "[103].

لقـــد انطلقـــت هذه الرحلة من المغرب إلى المشرق، فهناك ست وثلاثون مقامة يذكـــر الـــراوي فـــيها اسم المدينة التي تدور فيها الأحداث وأغفل ذكرها في المقامات المتبقية واكتفى بالقول إنه في أحد البلدان أو في قفرةٍ بيداء على الإطلاق دون تحديد.

ومـــن الملاحـــظ أن معظم هذه البلدان تقع في شرق العالم الإسلامي والجزيرة العربـــية، والعـــراق، فاختار مدينة السلام وسنجار وحرّان والكرج، ونجده يتغلغلُ في رحلـــته إلـــى المشرق الأقصى كالصين وجزائر الهند وغزنة ومن ديار مصر والشام والإسكندرية ودمياط وحلب وفلسطين، فلم تدر قصة مقاماته في بلاد المغرب والأندلس إلاّ أربـــع مـــرات: مـــرة في الزاب وثانية في القيروان وثالثة في طنجة والرابعة في جزيرة طريف[104] حيث شكلت هذه المدن الإطار الأول الذي يضم أحداث هذه المقامات فكان لها أبعاد سياسية وتجارية وعلمية ودينية بجانب بعدها الاجتماعي الذي عرفت به.

لقد قام المؤلف باختيار مدن ذات طابع تجاري لكي تكون منطلقاً لأحداث مقاماته كعدن[105]ومرقاة الشحْر[106]وجزر الهند[107]، فالسرقسطي عرضها لنا بواقعها الذي عرفت بـــه منذ زمن بعيد، حيث أنه شرع باستلهام هذا الجانب وتوظيفه لخدمة نصّه المقامي، فلكل مدينة من هذه المدن المختارة ميّزة تمتاز بها " فعدن مدينة ساحلية تقع على ساحل بحر الهند من ناحية اليمن .. بلد تجارة وهي أقدم أسواق العرب"[108] نجد الراوي يقدمها

على هذا النحو دون الخوض في التفاصيل الدقيقة فهي مدينة مدائن ومرفأة سفائن ذات حضـــارة وعمارة تقصدها السفن ويؤمّها التجّار. وتغص بالحركة الدائبة، فقد عبر عن هـذه الحـركة التـي تشـعر كأنك بداخلها عن طريق وصفه للسفينة التي ترسو على الشـــاطيء وتقوم بإفراغ كل ما عليها من تُجّار وخدم وسفّار ويتبع ذلك عرضاً سريعاً للشـــاطيء فـــي حركته الدائبة التي لا تفتُر تتجدد مع تجدد القادمين (حدّث المنذر بن حمـــام قـــال: حدثنا السائب بن تمام قال: أقمت بحكم الزمن، في بلاد اليمن، فاعتزمت الدخـــول إلـــى عدن[109] فسرت من فدن إلى فدن[110] كأني أطلب أثراً بعد عين من ذي يـــزن[111] أو ذي رعيـــن[112] حتى انتهيت إلى مدينة مدائن ومرفأة سفائن، وإذا بجارية تجـــري مع الريح الرخاء وتمر بين الشد والإرخاء، تؤذن بالرجاء وتحمل على الجود والسخاء، وشراعها بالسلامة يخفق وجناحها بالبشرى يصفق، حتى إذا دنت من السيف[113] وألقـــت بكل ملاح عليها وعسيف[114] وكنت أشوق إلى أخبار الهند من قيس[115] إلى لـــيلى ومن بشر [116] إلى هند، فتقت إلى عجائبها وتطلعت إلى غرائبها) وبعد ذلك نجد الراوي ينتقل إلى صميم المقامة مؤسساً قاعدته من خلال هذا المكان التجاري الساحلي، فالـــبطل يوجـــه خطابـــه لمـــن على الشاطيء. يذكّرُ التجّار بربّهم وهم يخوضون هذه الـــبحار، ويذكّرهم بالنذور التي يعقدونها على أنفسهم إذا ألمت بهم الخطوب وينسونها عـــند افتراجها ويدعو الله بأن يتم لهم تجارتهم ويحفظها من كل سوء وذلك كي يحصل علـــى مـــا يـــريد من مال ومتاع مما جلبوه معهم " اللهم أنمِ تلك المكاسب، واحمِ عنها المماكس* والمحاسب ** ووفّر البضائع وأستر المضيع والضائع وظاهر لهم البركات وأرشدهم في السكون والحركات. وجنبهم طروق الطرّاق، ومروق المرّاق***، وغائلة المغـــتال وحـــيلة المحـــتال، وأحملهـــم على السراء وأقمهم على الإستواء، وردّهم إلى أوطانهم وعج بهم على أعطانهم، وألهمهم لأداء الحقوق، ونكّب بهم عن طريق العقوق، واحرســـهم من ذاهب وقافل وحازم أو غافل. أيها الصاحرون والقفال، هل على قلوبكم أقفال إنما ناداكم مني العيال والأطفال، فلا يشغلنكم حصاد البذر عن أداء النذر، فأوفوا بـــتلك الـــنذور، لكلّ مُحتاجٍ ومعذُور. فوالذي فلقَ الحبّة والنوى، وجعلكم أحلاف البعد والنوى، لقد ناجاكم أخو ضرار وناداكم ذو حدّ وغرار، فلّ الزمان من عزوبه، وقصى بطلوعـــه وعـــزوبه، فـــتمزّق أديمه وضاع حديثه وقديمه وتكدّرت مشاربه، وتعذّرت

مســـاربه، وتعمده بأثقاله، وهاضه بإيضاعه وأرقاله، فغادره طليحاً حسيراً، وتركه في قيد الهرم أسيراً "(١١٧) .

ومن الشرق الأقصى قصد مع جماعة من التجّار إلى بعض جزائر الهند يلتمس الـــرزق فـــي التجارة فبعد أن ذكر المكان وسبب الارتحال اليه بدأ بوصف أهله مادحاً إيـــاهم بـــأنهم أمة ذات سلم وسلام يتخذون العدل عرفاً يسيرون عليه مع غياب الدين الإســـلامي عن ساحتهم فهم أمة لا تدين بالإسلام وتصرف الجور عن معاملاتها " قال: كنـــت قـــد دخلت من أرض السند، إلى بعض جزائر الهند. ألتمس الرزق في التجارة، وأســـتنبط الماء من الحجارة. وقد طويت الصباطيّ السّجل*** وخضعتُ إلى الصدق خُضوعَ البائسِ المُقلّ. فحصلتُ بين أمة ذاتِ سلمٍ وسلام، ليسوا بأهل إيمان ولا إسلام. يُؤثرون العَدلَ عُرفاً، ويَصرِفُون الجورَ صرفاً. ومعي من التجار جماعة، قد قادتهم كما قادتنـــي طماعة"(١١٨) فهذه الصورة السريعة لأهل الهند يمكن أن تعطينا انطباعاً عن هذه المدينة التجارية والتي يمكن أن تكون سمة لكل مدينة تجارية:

1- الســـلم والســـلام من ضرورات ازدهار التجارة وذلك حتى يشعر التجّار القادمون بالأمان على أموالهم وتجارتهم.
2- فـــي حـــال غياب الضابط الديني يصبح الضابط الأخلاقي عرفاً يسيرون عليه في تعاملاتهم .

والسؤال: لماذا قام المؤلف بمدح أهل الهند على لسان الراوي وقدم لهم هذه الصورة ؟ ربما أن ذلك عائد لسببين:

1- بما أن المؤلف يقدم لنا المكان من خلال مقروئه الثقافي فربما أن أهل الهند عرفت عنهم هذه الصفات من خلال التجّارالذين يسافرون إليهم.
2- لصـــنع مفارقـــة علـــى مســـتوى النص، فالراوي عندما وجد أهل الهند على هذه الصـــورة يشعر بالامان على نفسه وماله. وتقع المفارقة في بقية المقامة عندما يقع الراوي في شراك السدوسي الذي كان يلعب دور التُرجُمان بين التجّار وأهل الهند إذ لا عُرف يحكمه سوى المال.

ومـــن المـــدن التي اتخذها المؤلف إطاراً لاحداث مقاماته، مدن عرفت بطابعها العلمـــي والثاقـــي كـــبغداد مديـــنة الســـلام مقـــر العلـــم والأعـــلام، مدينة علم يتوق

الراوي لرؤيتها لما قد سمع وعرف عنها وعن أهلها وعن حضارتها فشوقه إلى رؤيتها دفعه لأن يقوم بالرحلة اليها، فشوق السرقسطي إلى المشرق ونزوعه اليه يبدو جلياً في شـوق السائب. وهناك مدن لم يظهر لنا سوى أنه عثر فيها على مجلس أدب[119] وعلم كعسفان[120] فقد عثر فيها على مجلس أدب يميل اليه الفتيان من كل حدب يتوسطه شيخ يخـوض فـي حديثه عن الأدب والشعر واللغة والصرف والأخبار لاظهار ما لديه من بـراعة حتى ينال الإعجاب والتقدير والاهتمام من قبل الحضور ويحصل على ما يريد من مال وملابس .

وأمـا مجلـس الأدب والعلم في المقامة النجومية والتي دارت أحداثها في البيت الحرام[121] فانها كانت تدور حول علم الفلك والنجوم والكواكب، غير أن ذلك لم يقتصر على ذكر ما تمتاز به البلد من مجالس علم وأدب، وإنما كان يتجاوز ذلك إلى الجوانب العلمية والمعرفية، كما في مدينة غزنة[122] ومدينة الصين.[123] فالرحلة إلى الصين على بعدهـا تحـتل مكاناً غير قصي من خيال السرقسطي الذي يقبع بداخله قول رسول الله صـلى الله علـيه وسلم (أطلب العلم ولو في الصين)، فطلب العلم والترحال اليه مما عـرف عن هذا المؤلف. فعلى الرغم من بعد المسافة فان السائب لا يتوانى عن مقابلة السدوسـي وهو يخوض في غمار أحاديثه وقصصه ومغامراته البحرية، فالسدوسي لا تمـنعه الـبحار ولا بعـد الديارعـن أن يقـوم بأية رحلة يود القيام بها.غير أن هذه الاهتمامات لم يقصر به، دون أن يتعرض إلى جوانب سياسية وبخاصة ما يتعلق بإدارة الحكم وسياسة القضاء، فانه كان يتناول نماذج من أهل القضاء في تلك المدن فالقاضي فـي مديـنة اليمامة[124] المقامة الثالثة عشرة – فالقاضي يعلم بأطوار البلاغة، وألوان الـبديع إذ إنَّ أهل اليمامة كانوا يتهمون السائب بن تمام بشيء من المال والأثاث تعود ملكيـتها للشيخ أبي حبيب، بعد أن سرقه منهم، فيمثل الجميع أمام القاضي لاستجوابهم بمـا حـدث، ويتحدث الشيخ أبو حبيب فيستميل القاضي ببيان عباراته وجزالة ألفاظه وقوة حجته فمن قوله [125]:

يا حاكمـاً تشتاقـه عُمـانُ	والتُربَةُ الميثاء و الصمـان
أنت التقي زانـه الإيمـان	كما يزين نظمه الجمـان
هل لي على دهر عدا ضمانأم	دون ذاك الحد والحرمـانُ

ماذا يراه الجهبذ النعمـــــان وقد أتاهم جائع عيمـــــان

ثم تهيأ للحجاج، وانتضى مهند الحجاج[126] وقال أيها الحكم العدلُ والمحكم الجدلُ وأخـــا الـــرأي الفاصلِ، والحسامِ القاصلِ واللهَ ما أنا بالظّلُومِ ولا بالمُليمِ ولا الملوم لكُل باطـــن وظاهـــر ودنـــسٌ من الأمرِ وطاهر نعم دعتني داعيةُ الانقطاعِ وضرورةُ القدرِ المطاع فحللتُهم ضيفا وطرقُتهم طيفاً)[127].

أمـــا في المقامة السابعة والعشرين مقامة القاضي والتي تدور أحداثها في مدينة الـــري[128]، فانه يرسم صورة للقضاة المرتشين ومساعديهم الذين يعملون تحت أيديهم. وأما في مدينة حرّان فإن السرقسطي يرسم صورة مغايرة للقاضي فهو حاول أن يسمع لاقوال الطرفين ويحكم للمتهم وهو السائب بن تمام ببصيرة القاضي العادل بعد سماعه لهمـــا وأما في مدينة صول[129]. فان السرقسطي نقل لنا صورة حية لحاكم تلك المدينة الـــذي يصـــدر حكمه على ظاهر الأمور دون البحث عن حقيقتها " ورفعوني إلى حاكم جهم، ذي لب وفهم، فقال لي: يا مائن أو يا خائن، هل ران قلبك رائن. هل لديك بيان، أم لـــك بـــرهان فقد شهد عليك أعيان وأعيان، فقلت كلا والخبر يطول والدهر مطول والشـــيخ غادر والحكم قادر، وأنت مبادر وأنا حائر سادر، فقال ما لهذا الشيخ ودعوى الزور وهو ابن مقلات نزور[130] هامة أو يومه وفائتُ سهره أو نومه، مثله لا يكذب في دعواه ولا يدل فحواه على نجواه. نعم الحكم قادرُ وانت الغادرُ، ثم أنا الواردُ والصادر. تشيرُ إليّ بالظلمِ، وتسلبني خطة العدل والحِلمِ.عدوانٌ بعده عُدوانٌ، وضروبٌ من أمزك وألـــوانٌ. مكنّوا الشيخ به مكّنُوه، وسكّنوا جأشه سكّنُوه. وليُمضَ فيه قسطُه، وليُجرَ عليه قبضُه، وبَسطُه "[131].

البحـــر

لقد كان للعنصر البحري حضوره في الأدب المشرقي منذ العصر الجاهلي فهو أحـــد الفضـــاءات التي ألهمت قرائح الأدباء والشعراء فأولوه اهتماماً خاصاً حيث أنهم وصـــفوه ووقفـــوا عـــنده وقفات عديدة واستمدّوا منه صوره الشعرية " فشبهوا الظعن المرتحلة في الصحراء بالسفن السائرة في البحر والمحبوبة في روعتها ومنعتها بالدرة النفيســـة "[132] أي صـــورة بصورة. وبعد مجيء الإسلام زادت صلة الإنسان العربي

بالــبحر فقــد اندفعــوا يركبون البحر فاتحين ينشرون دعوتهم شرقاً وغرباً. وأما في العصــور اللاحقــة كالعصر العباسي الأول والثاني فإننا نجد الشعراء والأدباء يصفون رحلتهم النهرية للممدوح أو يصفون رحلات الممدوحين النهرية في السفن للتنزه .

ومــن الموضوعات الجديدة التي لم يسبق لها أحد من الشعراء وصف البحتري للمعــركة الــبحرية بيــن أســطول العــرب وأسطول الروم وصفاً حياً بديعاً في عهد المتوكل[133]

وقــد غلب على الوصف في هذه العصور ألفاظ للبيئة البدوية الصحراوية "التي اعــتمد علــيها الشعراء العباسيون في وصفهم للسفن، بحيث كانوا عاجزين عن إبداع أوصــاف جديــدة يمكــن أن توصف بها السفن ...فقد استعاروا أوصاف الإبل والنوق والخيل ونعتوا بها السفن على سبيل المجاز"[134] .

لقــد تضــخم النــتاج الأدبي المقترن بالبحر في الأندلس نتيجة للبيئة الأندلسية الــبحرية، " إذ إنّه يحيط بها من كل جانب باستثناء سلسلة جبال البرت .. التي تفصلها عــن جــنوب فرنسا .. وتجري في الأندلس أنهار كثيرة أشهرها ثمانية، أربعة تجري غــرباً وتصب في المحيط الأطلسي، وأربعة تجري شرقاً وتصب في المتوسط وتجدر الإشــارة إلــى أن عــدداً مــنها صالح للملاحة وهو بذلك يقترب من البحار في آثاره وانعكاساته على الشعراء"[135].

لقــد وقــف أدبــاء الأندلس إزاء البحر وقفة تأمليّة فحاولوا وصفه وسبر غوره فوقفــوا أمام جماله وروعته خائفين عاجزين عن التعبير، وأما السرقسطي فقد عبر عن موقفــه إزاء البحر من خلال استلهامه العنصر البحري وتوظيفه في نصه المقامي مما أضفى على هذه المقامات جمالاً فنياً وبعداً فكرياً.

ففــي المقامة السادسة يقصد الراوي ميناء عدن فوجده ميناءً حياً يغص بحركة الســفن والــتجارة والــناس بــه بين خائض وسابح وغانم ورابح وظاعن ومقيم. فبدأ السدوســي باستثمار هذه الأجواء البحرية مناشداً كل من على الشاطيء بأن يعيروه أذناً صــاغية وذلك حتى يلقي شباكه عليهم بخطاب افتتحه بالثناء على روح المغامرة فيهم وحــبهم للحــرية. يقــول " فــانكم والله أعز الناس همماً، وأكرمهم ذمماً. رغبتم عن صرعات الممالك، إلى روعات المسالك. فأنتم الأحرار والناس عبيد، ولكم طيبُ العيشِ

ولغـيركم الهبـيدُ "[136]. وبعد ذلك يبدأ بالتدرج إلى غرضه ومقصده وذلك عن طريق الوسائل التالية :

1- اسـتعارته لأوصـاف البحر من أهوال وأوجال وغيابات ودجون وأمواج متلاطمة وريـاح عاتـية لـيذكرهم بما يشبهها من أهوال يوم القيامة (أذكركم بتلك البحور الزاخـرة، والسفن الماخرة، والبحر العجاج [137] والماء الثجاج [138] وبالأعراف[139] الجـون[140] والغـبايات[141] والدجـون، وبتلك الغمرات[142] المظلة والأهوال المطلة وبرنة القواصف[143] وأنّة العواصف ودعوة الأرجاف ورجفة الرجاف)[144] .

2- يتغلغل إلى نفوس السفار عندما تلم بهم الشدائد في عرض البحر فيبدأ بدعوتهم إلى حمـد الله وشـكره والثناء عليه فهو صاحب الفضل في نجاتهم وسلامتهم من تلك الأهـوال التي صارعوها في عرض البحر ونسيتموها ونسيتم ما قد قطعتموه على أنفسـكم من نذور إن كشف الله عنكم هذه الضراء فقد طويتم كشحاً على ما التزمتم عـندما غازلتكم السراء وانكشفت عنكم الضراء لكن الحقيقة التي واجهتم بها هي: أنـه قريب من خالقه وعندما يحين الأجل يصبح حريباً.. يقول " كم قال قائل منكم لما حام عليه الحمام، ولم يكن له من دونه وراء ولا أمام. لله عليّ نذر، لاسعة فيه ولا عذر. ومشقة صيام، وعبادة قيام فلما انكشفت عنه الضراء، وغازلته السراء، طـوى كشحا على ما التزم، واستقال مما عليه اعتزم، كلا إنه من الخالق لقريب، وأنـه ممـا كسـب غداً لحريبٌ. يُسألُ عن الفتيل والنقير، والجليل والحقير. وعن زكاتـه أيـن وضـعها، وعن أخلافِ دُنياه كيف ارتضعها.فمن نادمٍ على ما فرّط، وآسفٍ على تضييع ما اشترط. وعن حَلِفِه ويمينه، وغثّه وسمينه. لقد غفل الغافلُ، وشُغِلَ بأهله الآيبُ والقافلُ"[154].

3-يدعو الله لهم بما خاضوا هذا البحر من أجله .

أ) أن ينمّي الله لهم تجارتهم ويبارك لهم فيها .

ب) يحميها الله لهم من كل مماكس ومحاسب ويحفظها لهم من طروق الطراق ومروق المراق .

ج) أن يعيدهم الله إلى أوطانهم وأهلهم غانمين رابحين سالمين .

فهو بهذا الخطاب يعزف أنغامه المستمدة من أعماق هذا البحر لتتردد أصداؤها على تلك القلوب المقفلة فتستجيب إلى نداء أخ ذي ضرار وأطفال وعيال غرّ به الزمان فكدر مشاربه وتعذرت مآربه .

فالبحر في هذه المقامة مادة أولية نسج بها السدوسي خطابه فنشره شراعاً يبحر في نفوس هؤلاء السفار ليدق نواميس الخوف والفزع القائمة في قلوبهم حتى يصل إلى ميناء حيلته.

وأمـا فـي المقامـة السابعة وهي البحرية – ومكانها مرقاة الشحر[146] فإنا نجد السرقسـطي يعبّرعن موقفه إزاء البحر على لسان السدوسي بقالب فني جميل إذ يقوم بيـنهم خطيباً يهول عليهم أمر السفر في البحر ويردعهم عن ركوبه لما فيه من مخاطر وأهوال ولهم في الأرض منفسح ومجال فيحبب لهم قصد الملوك وتخاذلهم عن التجارة والـتعامل مـع الكفّار لما في ذلك من مذلة وإذاء لهم ولأنهم قوم يعبدون النار وقرائن الكواكب.

" فقال أيها القومُ، كلٌّ له على هذا الرزق حومٌ. وإن شيئاً يخاضُ إليه هذا الهولُ ويجـاب، لأمـرٌ عُظامٌ وشأنٌ عُجابٌ. وما الذي حمَلكم على ركوب هذا البحر العجاج، وخرق هذا الماء الثّجاجِ. ولكم في البر منفسحٌ ومجال، ودونكم من هوله أوجالُ وأوجال كأنكم قد ملكتم عنانه، وسالمتم نينانه. وَوُطِئَتْ لكم أعرافه، وذلل تلاطُمُهُ وأشرافه. والله لـو سَـلكتموه يومـاً، أو قَطَعتمُوه عوْماً.لكان ذلك من الخَطَرِ، ومعدوداً من البطرِ.هل سـدّت عليكم المسالك، أو طُويَتْ دونكم الممالك. أما لكم في قصد الملوك متجرٌ رابحِ، ومغـابق مـن العيش ومصابح. تتقيلون ظلال الوجاهة والتكريم ، وتتقاضون أنصفَ مُداين وغريم. حتى تطاولوا الأسفار، وتعاملوا الكفار.وتملكوهم الرقاب، وتخلعوا دونهم الـنقاب. فـيجروا علـيها الأحكام، ويغنموا العباب والأعكام ثم تعاينوا عبادة النيران، ومراقـبة القِرانِ.والتقرب بالابدان، والتزلف بالمدانِ[147]. من أمة تستترعنكم بالرطانة، وندعـي دونكم في اللبانة والفطانة. ويزدرونكم ازدراء النمال، ويسمونكم سمة الأغفال والإهمال ثم أنشد يقول:

وقد رموهم بالأذى والرجـــمِ	يا ما أذل العُرب بين العجم
والنفس فاقدعها[148] بمثل اللجـمِ	إياك عبدَ الله عبدَ النجـــمِ

والجامح الصعبُ أسير الحجمِ فالعود قد يثنيه طول العجمِ

فكل بيت سامكٍ للهجـــــــم[149] حاذرهجوم الموت أيّ هجم

نلاحـــظ أن السدوســـي في خطابه السابق يتمثل الأسلوب القرآني في استخدامه لصيغ الاستفهام والتي يكون ظاهرها الاستفهام وباطنها التوبيخ واللوم كقوله عز وجل: { يا معشر الجن والإنس ألم يأتكم رسلٌ منكم يقصون عليكم آياتي وينذرونكم لقاء يومكم هـــذا}.[150] فهـــذا الأســـلوب التوبيخي المطعّم بالنصح والإرشاد كان له أعمق الأثر في نفوس هؤلاء السفار فاقتنعوا بعدم السفر وأسدلوا عليه الستار.

وأمـــا فـــي اليوم التالي فاننا نجده يمدح لهم البحر ويعدد لهم ما به من محاسن ومـــنافع ويحـــثهم على السفر فيه وذلك على أثر صفقة عقدها مع بعض الرجال الذين يهمهـــم أن يكـــون هناك سفر ومسافرون في البحر وهي أن يصلح كل الذي أفسده من خلال خطابه يوم أمس وأن يعيد الأمور إلى نصابها مقابل نصف المال، جزء يقدم قبل والجزء الآخر بعد الخطاب الذي يلقيه في اليوم التالي.

لقـــد التفت السرقسطي إلى البحر فحاول أن يسبر غوره ويبلغ كنهه ومداه كغيره مـــن الفنانيـــن والأدباء، ولاجتماع الأضداد فيه والتقاء الصفات المتناقضة في طبيعته حـــاول أن يضع لنا انطباعه عن هذا البحرالمتضاد في مقامته هذه فحبكها على قسمين يخـــدم فيهما عمق حيلته من جهة ويعرض لنا قدرته وبراعته على أن يصنع بالكلام ما يشـــاء ويذهـــب به كل مذهب وهذا هو الأسلوب نفسه الذي اتبعه الجاحظ رأس الفكر الاعتزالي في القرن الثالث الهجري " فهو يدور بالكلام بين الشيء وضده، وبين المعنى ونقيضه ... ولكنه يفتنّ في كلتا الناحيتين غاية الافتتان. فأحياناً يمدح الشيء حتى يبلغ بـــه غايـــة بعيدة لا يتصور معها وجه من وجوه الذم فإذا هو ذم هذا الشيء بذاته فإنه يضعه موضع القذى في العين فلا يرى الأنسان فيه وجهاً من وجوه الخير[151].

وأمـــا الـــبحر فـــي المقامة العنقاوية والتي وقعت أحداثها في مدينة الصين فإنه يحضـــره عن طريق استلهامه أقاصيص البحريين وحكاياتهم والتصرف بها، فقد جعل الشـــيخ فـــي المقامة يقوم ليحدّث الناس عن العجائب البحرية التي لاقاها في سفره[152] "فبيـــنا نحـــن كذلـــك إذ انســـابت بنا تلك الأرض واستدار بنا الطول والعرض فطوينا المـــراحل، ورأينا الصحاري تمشي بنا والسواحل إلى أن رأينا البحر يسير إلينا ونسير

إلــيه، ويعلــو علينــا تــارة ونعلو عليه تلعب بنا أعرافه وأمواجه وتبعد عنا أحناؤه، وأضـــواجه، إلى أن ساخت في البحر سوخاً، وبقينا نبوخ في الماء بوخا. فسبحنا سبحاً طويلاً واستنفدنا جلداً وحويلا. إلى أن خرجنا إلى جزيرة عريضة، ذات مدافع خصيبة وأرض أريضة... واستيقظنا من تلك الغمرات، وصحونا من تلك السكرات. فعلمنا أنه حيوان بحري أصحر، ثم أبحر"[153].

وبعــد ذلــك يصف كيف هبط فوقهم شيء كأنه السحابة الظليلة وظهر لهم شيخ فأخــبرهم أن مــا ركبوه هو سلحفاة البحر (سبحان من قضى لكم بالنجاة، ووازى بكم أرض الــبجاة)[154] وأن السحابة الظليلة ليست سوى فرخ العنقاء وأن الشيخ شهده وهو فــرخ صـــغير توفيت أمه فزقه بيده وتقديراً من أبن العنقاء[155] لهذه التربة فانه يزور الشيخ في كل شهر" فكم جلب إليّ من ماء النيل. وخصّني من ماء دجلةَ والفُرات، بكل عــذبٍ فُــرات. وحباني من سيحانَ وجيحان[156] بكل رزق طيب وريحان[157] ثم قال لنا الشيخ أبشروا بالنجاة والفوز والخلوص إلى البر .. يا بني إذاً سكن وجثا وسكن ووكن فــتدرجوا على ذناباه إذا أسبله، وإياكم وإياه إن أسماه أو أقبله. ثم اصعدوا على زمكاه إلــى فقاره، وتحفظوا من عطفة منقاره وسورة وقاره . ثم اعلقوا بأطراف ذلك الريش وكونــوا من كَتدِهِ على عريش، حتى تنفذوا كالسهم المريش. فإنه سيقعُ بكُم على أباطحَ وسُــهوب"[158]. وهكذا أطار بهم ابن العنقاء وألقى بهم في رياض مونقة عرفوا من بعد أنها من أرياف النيل وشطوطه .

ويعلّــق الدكتور إحسان عباس على هذه المقامة: " وفي هذه المقامة التي تعتمد علــى المغامرات البحرية ما يذكر بقصة السندباد ولعلها كانت قد عرفت بالاندلس وهنا يجب أن نتذكر البيئة البحرية عامة في قصص الرحالة الأندلسيين ثم كيف يتمثل طرف مــنها فــي قصـــة حــي بــن يقظان وربما كان لقصة الفتية المغرورين أكثر في هذه التصورات نفسها[159].

المسجد

لقــد اتخذ السرقسطي المسجد مسرحاً لبعض مقاماته يلجأ إليه السائب في دخوله إلى أي بلد يشعر فيه بالخوف والاغتراب أو السأم والضجر، فيبدأ بالانحراف عن بعده

الديني المألوف، ليتخذ أبعاداً سياسية واجتماعية، ذلك أنه كان للمسجد مكانة مهمة في حياة المسلمين، على مرّ العصور، وذلك لما له من مهام سياسية ودينية واجتماعية يقوم بها، فهو مكان العبادة، والمدرسة التي يتلقون بها علومهم فضلاً عن أثره في التشريع والقضاء والحضّ على الجهاد على ألسنة الخطباء والفقهاء، وملجأ لكل ابن سبيل، فالسائب في المقامة الخامسة يحلُ بلد دمياط فيجد الناس فيها في أضيق عيش، جزاءَ ما بها من فتن وخلافات.

يشعر بالحزن والضجر يضيق بتلك الحال ذرعاً فسار إلى مسجدها الجامع حيث ملتقى اليائس والطامع على حد تعبيره (حللت بلد دمياط، والناس في أضيق من سم الخياط. وقد كثرت بها الأرجاف[160]، وتوالت السنون العجاف وتمكن الاختلاف، وأعجز الانتظام والائتلاف. قال فلفني الحزن في شملته، وضمني إلى جملته. فضقت بتلك الحال ذرعاً، ولم أستدر[161]من قعود الأنس ضرعا، وقلت ما أكدره حوضا، وأجدبه روضا. فجعلت ألاطف النفس وأصابر، وأخادعها حينا وحيناً أكابر[162]. وأقول مالك والحزن، وما ركبت السهل منها ولا الحزن، إنما أنت طيف طائف، وبرق صائف[163]. تنسلخ عنها انسلاخ الهلال من المحاق، ثم ندعو لها بالويل والإسحاق[164]. ولم أدر أن المرء يعديه الجوار[165]، (ويثنيه) الجوار.

فأبت القبول، ولا الطبع المجبول[166]. فسرت إلى المسجد الجامع، حيث ملتقى البائس والطامع)[167].

فيجد فيه فتى كالكوكب اللامع (وإذا بفتى كالكوكب اللامع، ذي منظر خاشع وجفن دامع. يجيد الإنشاد والإنشاء ، ويلعب بالعقول كيف شاء. وقد وقّف على قوله الأسماع، وصرف إليه الأطماعُ. فما زال يهفو بالألباب، ويدعو إلى الإقامة والإلباب. وهو يهتفُ بقول يأخُذُ بالقلوب، ويفوتُ شأو اللحوق[168] والطلوب)[169] فيلقي خطاباً يتلمس به أوضاع الناس في تلك البلدة ويحثهم على تصفية القلوب ونبذ الأحقاد (يقول أيها الناس ما استديمت النعمُ بمثل الشكر، ولا تُوقيت النقم بأوفى من الذكر. وإن الذي أرى بينكم من الذحول، أشد مما ألم من المحول. وما تأكد من الإحن، أعدى من المحن. فطهّروا الجيوب، وأخلصوا الغيوب. وارفعو الظن والريب، والا فاستشعروا الحرب والريب. واعلموا أن تشتت الأهواء، يرفع عنكم بركة الأنواء. وفيم التدابر

والبغضاء، وهلاّ الصفحُ والإغضاء. تأمموا الأمم السوالف، وتوقعوا المهالك والمتالف. وإذا استولى الشقاقُ والخُلفُ، فسيّان الواحدُ والألف. وقديما ظهرت الأخلافُ على مساوئها، وقهرت الألآفُ عزة مُناوئها. فصلوا أسبابكم، وعظّموا أربابكم.

وما قطع الخلف أسبابها تأمل إيادا وأربابها
فمزق بالبغي جلبابها وكم قد رمى قبل من معشر
فأردى شبيبا وخبابها وغل الشراة به غولها
فتقرع إلا به بابها وما فتنة رامها خول
وعاق النفوس وأحبابها وكم حال بين الهوى والمنى

أين النهى والأحلام، وفيم التظالمُ والإظلام. أما آن لليل الغي أن تنجلي أحلاكه، ولنظم البغي أن تنتثر أسلاكه. وأن يستفظع الجاني جناه، ويأسف على ما اقترفه وجنا. وأن يجدد متابا، ويسأل ربه إعتاباً. فلعله وعسى، أن يلين منه ما قد عسا. وينهل ما جمّد ، ويُنير َ ما خمد. فالرجاءُ منه واجب، وليس دون الله حاجبُ)(170).

بعيداً عن الهدف من وراء هذا الخطاب عند هذا الفتى والذي يتضح الهدف منه في نهاية المقامة، فإننا نجد أن هذا الفتى يصطنع خطابه هذا من واقع حياة هؤلاء الناس في تلك البلد، فالخلاف السياسي والاجتماعي أثّر سلباً على حياتهم، إذ أصبحوا يعانون من الضيق والضجر والفقر، فكان المسجد الوسيلة التي استخدمت من أجل حثهم على وقف الذي بينهم من فتن وخلافات ونبذ كل الأحقاد وذلك حتى يرضى عليهم الخالق ويعم عليهم خير السماء، فنجد المسجد هنا يؤدي دوراً سياسياً واجتماعياً في آنٍ معاً.

ونجد البعد السياسي يتمثل في شخص القاضي الذي يمثل السلطة القضائية في الري، فقد اتخذ المسجد مقراً يمارس من خلاله المهام القضائية الموكلة إليه يقول: "دعتني دواعي الغيّ إلى أرض الريّ. فأقمتُ فيها والبطنُ خميصٌ، والثوبُ قميصٌ أعلمُ أني الغريبُ ، فأستريبُ. (وأني) الأسيرُ، فلا أسيرُ. ألمحُ فلا أطمحُ. وأسمعُ فلا أطمعُ. وللحُرّ إحزانٌ وإسهالٌ، وللدهرِ إعجالٌ وإمهالٌ. إلى أن مررتُ بمسجدٍ فيه ضجاجٌ، وجدالٌ واحتجاجٌ. وإذا بخصومٍ يختصمون إلى شيخ زون، ذي حُكمٍ وصولٍ.

فتأملــتُ قضـــاياهُ ، وتوسّــمتُ سجاياهُ. فإذا بها تدورُ على مُجونٍ. وبقيتُ إلى أن جنح الأصيلُ، وحن إلى عطنه الفصيلُ"[171].

والملاحــظ على المسجد لدى السرقسطي أنه يفتقر إلى الوصف المعبّر، إذ كان وصــفه له على لسان السائب وصفاً سريعاً مقتضباً " فقصدت بعض المساجد فوجدت الناس من راكع وساجد"[172] فهذا الوصف السريع عاجز عن إعطاء أيَّة صورة يمكن أن يتمثلها القاريء ويستطيع أن يستخرج منها البعد الدلالي لهذا الإطار المستحضر هنا في هــذا النص، فالابعاد الدلالية للمسجد تستخرج من واقع الأحداث وأفعال الأشخاص لا من خلال رسم صورة حية له على لسان الراوي.

وأما الملاحظة الثانية، فهي إضفاء الجانب السلبي على الشخصيات الرئيسية في هــذا المكــان الفني الخطيب في المقامة الخامسة والإمام في المقامة الحادية والعشرين والقاضي في المقامة السابعة والعشرين، فإذا قلنا إن عمق الحيلة يتطلب ذلك، فهذا أولا شك فيه.

ولكــن السرقســطي عــرض لنا هذه الشخصيات والتي تمثل بعضاً من شرائح المجــتمع فالفــتى علـــى الرغم من أنه تلمس بؤرة المعاناة لدى أهل دمياط وحاول أن يــتلمس طــريقه فــي التأثــير عليهم من خلالها لينال ما يريد، فظاهر الأمر النصيحة والإرشاد وباطنه مآرب خاصة لمنفعة خاصة.

وأمــا الإمــام، فهــو إمــام ذو وجهين متناقضين، إمام يؤم الناس يهلّل ويكبّر ويتضــرع وتظهــر عليه سمات الانقطاع والزهد في النهار وصاحب لهو ومجون في الليل، وأما القاضي فإنه خائن مرتشٍ ينطبق عليه المثل من مأمنه يؤتى الخطر.

الشخصيات والمكان المفقود

إن علاقــة الإنسان بالمكان علاقة جدلية تتشكل من خلال عملية التأثر والتأثير " فتكوين الإنسان ذهنياً ونفسياً يتحدد بالمناخ والطبيعة التضاريسية للمكان، فابن المناطق الباردة يختلف عن ابن المناطق الحارة ، وابن الجبل غير ابن السهل"[173].

والإنسان هو الذي يمنح المكان قيمته ووجوده إذ إنه " لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقــية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها

هويــته ، ومن ثم يأخذ البحث عن المكان والهوية تشكل الفعل على المكان لتحويله إلى مــرآة تــرى مــنها " الأنا " صورته، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءاً في بناء الشخصــية البشرية ... فالذات البشرية لا تكمل داخل حدود ذاتها ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها، وتسقط على المكان قيمتها الحضارية "(174).

لقــد أدرك الكــتاب هذه العلاقة التأثيرية بين الإنسان والمكان فاعتمدوا المكان وعواملــه المخــتلفة لدراســة شخصياتهم وتشكيل أبعادهم الفكرية والنفسية وسلوكاتها وعلاقاتها بالآخرين، منطلقين من أن الإنسان إنعكاس لبيئته وبيته، ولتحديد نوع العلاقة بيــن المكــان والشخصيات في مقامات السرقسطي، لا بد من التنويه إلى أن المكان قد ظهــر من خلال وجهة نظر الراوي الشخصية الرئيسية أو احدى الشخصيات الأخرى، فالراوي عندما يَقدِم إلى بلد معيّن فانه إما أن يصفه أو أن يصف حاله التي هو عليهامن غــنىً أو فقرٍ أو راحة وتعب أو شباب وكبر أو قبول ورفض لهذا المكان ، أما الحالة النفسية فتلعب دوراً مهماً في علاقة الشخصيات بالمكان ... .

لقــد كان الراوي ينظر إلى بعض البلدان بعين الرضى، حيث إنَّه وصف أهلها مادحــاً أياهم كما في المَقامة الثامنة والأربعين عندما مدح أهل الهند ... ومدناً كان يذم أهلها ويقدم لها صورة ذميمة وفي رأيي مرد ذلك عائد للأسباب التالية:

1- إن المؤلف يقّدم المكان لنا من خلال مقرونه الثقافي والتاريخي.

2- كان يقدم المكان على خلفية كانت تكمن في داخل السرقسطي، فالصورة التي قدمها لأهــل طنجة وهم البربر تنم عن ذلك الكره والعداء اللذين كانا بين العرب والبربر نتــيجة لــتلك المعاملة السيئة التي لقيها البربر من العرب، بعد أن دانت لهم الدولة المغربية والتي كان لهم دور كبير في مساعدة المسلمين في ذلك.

3- لخدمــة الــنص المقامي إذ إن المؤلف كان يقدم هذه الصور على لسان الراوي أو السدوســي لــيخدم الحيلة فقط ، وهذا واضح في معظم المقامات ، وبعيداً عن هذه النظرة ، ما نوع العلاقة بين الشخصيات والمكان في مقامات السرقسطي؟.

لتحديد هذه العلاقة لا بدّ لنا أن ننظر لها من خلال محورين أساسيين :

المحـــور الأول : الاشخاص أو الناس القاطنون في هذا المكان ، ولتوضيح ذلك نأخذ جمهــور الـــناس الذيــن يصــورهم لنا السائب في أسواق بعض المدن كما في واسط وفلسطين.

فهم أناس بسطاء سذّج يلعب السدوسي بعقولهم عن طريق ترقيصه دباً أو حماراً يعـــزف له أو لشـــحذ عواطفهم عن طريق طائر حمام قد وقع في قفص، وذلك ليحتال عليهم حتى يحصل على المال منهم.

وأمـــا المحـــور الثاني: فانه يتعلق بالشخصيتين الرئيسيتين ، الراوي السائب والبطل السدوســـي، لا أســـتطيع أن أقـــول عنها، إلاّ أنها علاقة حل وترحال يدفع لها الراوي لاســـباب كثـــيرة، مـــنها الرزق ومنها الشوق ومنها العلم ومنها حب المغامرة وكذلك السدوســـي الـــذي يـــرتحل للاكتساب، فلا تدوم إلاّ بمقدار الحدث الذي يودّ الراوي أن يقصه علينا بكل أبعاده المكانية، وهذا أمر مفهوم ، لأن طبيعة الأدب المقامي أدب يميل إلـــى أدب الـــرحلات ، فالشخصية الرئيسية دائمة الترحال والتخفي لتحصل على المال عن طريق التحايل والتلوّن بين الأقطار والبلدان.

ومـــن هـــنا فإن مقامات السرقسطي تفتقر إلى مكان يحمل سمة الاستقرار التي تنافـــي سمة التنقل والترحال في المقامات ، فالبيت أو المنزل أو السكن الأسري لم يرد في مقامات السرقسطي إلاّ مرة واحدة وكان على شكل حجرة يودّ أن يستأجرها الراوي عـــندما دخل مدينة اليمامة ، فكانت سبب شقائه وعنائه ومثوله أمام القاضي إذ اتهِم من قبل أهل اليمامة بشيء من المال والأثاث أودعه هذه الحجرة والذي تعود ملكيته للشيخ أبي حبيب.

فالمـــنزل لـــيس إطاراً خارجياً صنعه الإنسان منذ القدم ليحمي نفسه من عوامل الطبـــيعة والوحوش والاعتداء بل إنه يكتسب أبعاداً إجماعية ونفسية عديدة تخرجه من اعتـــباره مكونـــاً من مجموعة مواد جامدة، إنه يصبح جزءاً من الأسرة يكتسب ملامح أمومية أحياناً فبيت الإنسان امتداد لنفسه.

وبمـــا أن ســـمة الاســـتقرار هي التي تغلب على المنزل فإنها تتنافى مع طبيعة الأدب المقامي الذي يميل إلى أدب الرحلات.

المكان والسرد:

من المتعارف عليه في الدراسات النقدية المتعلقة بفن السرد أنّ العنصر المكاني يقوم بأحدى وظيفتين أو كلتيهما معاً:

الأولى : الوظيفة التأطيرية.

الثانية : الوظيفة التمثيلية [175]

وفي مقامات السرقسطي يغلب على المكان الوظيفة الأولى، مع شيء قليل من الإنحراف وذلك " بصنع مساحة الحركة الملائمة للشخصيات"[176] على النحو التالي:

1- التأطـــير الخالص : الذي يقف فيه المكان الصريح أو الضمني عند حد ذكره دون الخــوض في تفاصيله أي أنه إطار لحدث دون أي وظيفة أخرى والوظيفة الوحيدة له هي اللازمة السرّدية فقط لهذا النص[177].

2- التأطـــير الموهم بواقعية الأحداث: والذي " يرسم الخلفية المكانية الموهمة بواقعية الســـرد "[178] عـــن طريق وصف بعض مقوّمات هذا المكان على التعميم لاطلاق خيال القاريء وإيهامه بمصداقية الحدث وبالتالي يقف عند هذا الحد دون الاستمرار في الدخول إلى صميم النص.

(فحللت بالإسكندرية [179] وقد خلصت إليها بالوفر الوافر، والحال السرية، وكنت إذا حللـــت مـــثلها مـــن حضرة، ألتمس ما فيها من حُسن ونضرة، وتتبعت صلحاءها وزهادهـــا، وطالعت نجدها[180] ووهادها فبينما أنا أجول في مرابطها ومحارمها ، وقد تملأت من محاضرها ومدارسها. وإذا أنا بجمع قد تَلاصَقَ تَلاصُقَ القُراد[181]، ثم تفرّقَ تفـــرّقَ الجـــراد. فملـــت لأرى ذلك المكان ، وما دار فيه وما كان. فلم ألف إلاّ قائما يُصلّي، أو راجعاً يُولّي. سألتُ فقيل واعظٌ قامَ هناك جذَب الناسَ إليه جذباً، وسقاهم من منطقه عذباً)[182].

تقف الإسكندرية عند هذا الحد دون أن تمتد إلى داخل المقامة كبغداد في المقامة التاسعة (... وكنت كثيراً ما أسمعُ بمدينة السلام[183] ، وأنها مقرُ العلم والأعلام. وما ضمته من الحضارة ، وألقى عليها من النضارة. فأتوق إليها توقك إلى الحبيب المساود، والخـــيال المعـــاود. فأزمعت الرحيل ، وأبرمت من عزمي السحيل. فلما حللتها لم أزل أتتـــبع محالها ودروبها ، وأتعرف أصنافها وضروبها. وأتعرض كاعبها وعروبها[184]،

وأتوغــل فتنها وحروبها. وأتملا ظلها الوارف وسجسجها[185] وأتنشق نرجسها الذاكي وبنفسجها. فبينا أنا في أزقتها أجول ، والغُرَرُ تتعرضُ إليّ من محاسنها والحجول.[186] إذا أنــا بســرب نساء، يتخايلن بين مرط وكساء. يتأودن تأود الغصون ، ويكشفن عن الحسن المصون. ويتناجين بألفاظٍ أعذب من السلوى[187])[188].

إن المهارة بالإيهام تكمن لدى الراوي بهذه المقدمة التي يصف بها نفسه وتجواله فـــي مدينة بغداد ، فهذه الرحلة المختلفة توهم القاريء أنّ أحداثها قد وقعت بالفعل على أرض الواقع.

3- التأطير المؤول: والّذي يُظهر المكان على أنه للتأطير فقط ، ولكنه يمكن أن يؤول لخدمــة أيــة قراءة تأويلية للمقامات ، فالنص المقامي يطرح بعض الأمكنة والتي تحمل دلالات متنوعة كالمساجد والخمّارات والأديرة والأسواق والصحراء والبحر ... الخ.

فهــذه الأماكــن لهــا أبعاد سياسية ودينية واجتماعية نفسية تبعدها عن التأطير المحــايد للاحداث والشخصيات، وقد تم توضيح ذلك من خلال الحديث من الأبعاد التي اتخذتهــا المدينة والمسجد في هذه المقامات، وأما الوظيفة الثانية التمثيلية فأنها تتخذ من المكان أو أحد جوانبه نواة للسرد بالبحر في المقامة، البحرية[189] والخلافات والفتن في دمــياط[190] وحضارة الفراعنة البائدة الماثلة في الأهرامات[191] وإما القيروان فانه اتخذ مــن خــرابها وذهاب دولتها موضوعاً يبني عليه أحداث مقامته هذه فخرابها ودمارها وأُفــول حضارتها المزدهرة وتحولها إلى أطلال ورسوم يسكنها الغربان والبوم مدعاة للتفكّر والاعتبار لمن يمر عليها.

(... وقد استولى عليها الخراب، وذهبت بدولتها الأعراب[192] فأغاضت حوضها وغديــرها ، وزلزلــت خورنقهــا[193] وسديرها[194] فعُجتُ على تلك الأطلال والرسوم، وتقــت إلى تلك الآثارِ والوسوم فذكرتُ كم ظعن بها (من) ظاعنٍ، وطعن في لبتها من طاعــنٍ، ... فقريــتها عَــبْرة بعــد عِبْرة، وتأملتها عبرةً إثر عبرةٍ. فكم أذيل فيها من مَصون، وغولب عليها من حصون)[195].

فالسدوسي دخل على السائب ومن معه من هذا الباب ، فقد دعاهم بالترجل والإقامة حتى يتأملوا هذه الأطلال والرسوم ، ويعتبروا هذا الاعتبار يجعل الانسان أكثر تفكراً في هذا الكون وأعمق ايماناً.

(... وهو يقول يا طلول، أين الحلول. ويا ربوع ، كم ذا الربوع. ويا ديار، هل فيكن ديار. وياوكن، أين السكن. أعي أم صمم، وجنّ أم لمم. حتام أضرب الجرس، كأنّي أنادي إذ أكلم ذا خرس. وإن أمراً ما ناب، طرق الجناب أحال الأحوال، وأدار السنين والأحوال. حتى تعوضت من الأقمار والأذْمار، بهيق خاضب وحمار. ومن البيض الأوانس ، بالادم الكوانس. ومن الحسان الخِراد بالنور الشراد، ومن الجرد السلاهب، بالخنس القراهب. ومن رنة العود وصهيل الجياد، بأنه البوم وعويل الفيّاد، آه من رجالك، (آه من فسيح مجالك). آه من مصاعبك، آه من ملاعبك. آه من قرومك، آه من عربك وروملك. لقد لعبت بك الرياحُ النكبُ، وعفا رسومك الجودُ والسكبُ . لقد سَحَبَ عليك البلى ذيوله، وأجرى بواديك سيوله. وخيم بساحتك وأناخَ وأستوطأ المبرك والمناخَ[196].

لقد كان خرابِ هذه المدينة نواة ينفذ الكاتب من خلالها إلى صنع المقامة تحمل بعداً ايمانياً مستمداً من الأسلوب القراني في ضربه المثل في التفكر والاعتبارعن تلك الحضارات والأمم البائدة[197].

الشخصيات

عُدَتّ الشخصيات قديماً عاملاً ثانويا بالقياس إلى عناصر العمل السردي الأخرى، حيث أنها كانت خاضعة خضوعاً تاماً لمفهوم الحدث في الشعرية الأرسطية، وقد انتقل هذا التصوّر إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا يرون في الشخصية سوى مجرد اسم للقائم بالحدث[198]، وقد استمر هذا المفهوم الأرسطي الذي يولي أهمية بالغة للحدث على حساب الشخصية في القرن التاسع عشر ، وعندما احتلت الشخصية مكاناً بارزاً في الفن الروائي أصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساساً لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات، أو لتقديم شخصيات جديدة [199].

وقــد عــزا بعــض الدارســين وعلــى رأسهم الان روب جرييه هذا الاهتمام بالشخصية إلى عدة أمور:

1- صعود قيمة الفرد في المجتمع وبرغبته في السيادة[200].

2- نشــأة المدارس الفنية التي تهتم بعناصر الطبيعة من جهة والإنسان من جهة أخرى باعتبار الإنسان الفرد أساس المجتمع كالمدرسة البرانسية والرومانسية[201].

3- تطــوّر الدراســات النفسية والاجتماعية التي قام بها فرويد ويونج حول الشخصية والتي أحدثت اهتماماً خاصاً بدراسة العالم الباطن للانسان وتحديد معالم هذا الباطن وتجســيد نواحــي الشخصية الداخلية والوصول إلى دوافع السلوك الإنساني ومدى انعكاسها على حياة الفرد[202].

وفي هذا الصدد يقول ألان روب جرييه:

" ولكــن الكثرة المطلقة من تجارب فن القصة في القرن التاسع عشر استطاعت أن تــبعد بدرجــات عن هذه الروح الملحمية، سواء بالتركيز على المجتمع والعلاقات الاجتماعية ، كما في فلوبير وبلزاك، إلى تصوير استجابات الأنسان الفرد كلما دخل في علاقــة مــع الغــير، أو في الاتجاه الدستوفسكي الشهير القائم على استكشافات الحياة الباطنــية للانســان، واعتــبار النفس الإنسانية من الداخل كوناً مستقلاً بذاته يتجول به الروائي كما يشاء ... " [203].

هــناك سؤال يُطرح عند تناول الشخصيات المقامية من جانب الدراسين ، أهي شخصــيات حقيقــية أم مُخــتَرعة ؟ فــدار جدل واسع بين الباحثين للاجابة على هذا السؤال، فمنهم من ذهب إلى أنها شخصيات حقيقية عرفت في المجتمع آنذاك كشخصية خالويه المكدى أحد أعلام الكديّة المشهورين وهو أحد أبطال الجاحظ في كتابه البخلاء، إذ أورد حديــثاً عــن شخصــه، وقــصّ علــى لســانه وصيته لابنه في فنون البخل والتكدية[204].

ونجــد أن هــذا الخلاف يدور حول أبطال المقامات ، فالاسكندري برأي بعض الباحثيــن ، شخصية خيالية ابتكرها الهمذاني، " ولكن د.محمد مهدي البصير يؤكّد أن أبــا الفــتح الاســكندري وهو أبو الفضل الهمذاني نفسه"[205]. ويرى أحمد الحسين أن

د.محمد مهدي البصير بنى رأيه هذا استناداً لما ورد في سيرة بديع الزمان من استجداء وكديه[206].

ومن الشخصيات التي دار حولها الجدل نفسه، شخصية السروجي، فقد أورد ابن خلكان في وفياته بعض ما قيل في تحديدها، ومنها أن السروجي شخصية حقيقية معاشه، شحاذ متشرد فصيح اللسان، قدِم البصرة من مدينة سروج بعد أن احتلها الصليبيون القادمون من جهة الشمال، فشخصية الحريري في أحد مساجد البصرة يستجدي الناس، فأعجِب بفصاحته وحسن صياغته، فأنشأ على غرار كلامه المقامة الحرامية، ثم بنى سائر مقاماته على النحو السابق[207].

وأما الرأي الثاني، فيرى أن شخصية السروجي، تمثل المظهر بن سلار الأسدي النحوي المعروف أحد تلاميذ الحريري وطلابه، وأرى أن السبب وراء هذا البحث الذي يحاول به الباحثون إثبات حقيقة وجود هذه الشخصيات من واقع الجياة هو ايهام القاريء بمصداقية هذه الشخصيات.

ومهما تكن الأسباب حول وجود هذه الشخصيات ، فإن الذي يهمنا هنا أننا بصدد شخصيات ذات أبعاد وملامح فنية، وعلى هذا فإنني سأتعامل مع شخصيات السرقسطي على أنها شخصيات فنية ذات أبعاد إنسانية واقعية يمكن أن يكون لها وجود في مجتمعه وثقافته، ونحن نعرف أن نماذج هذه الشخصيات التي تستجدي عن طريق التحايل قد انتشرت وعرفت في المجتمع الإسلامي منذ القرن الرابع الهجري نتيجة التغيير الذي طرأ على المجتمع العباسي، لأسباب سياسية واقتصادية واجتماعية.

تؤدي الشخصيات دوراً مهماً ورئيسياً في تجسيد فكرة المقامة، ومن خلال دراستنا للمقامات لاحظنا أن بناءها الفني يقوم على عنصر الشخصية، فهي العنصر المحرك لأحداث العمل المقامي ، إذ يستطيع المؤلف الضمني من خلال الشخصيات المتحركة ضمن خطوط المقامة الفنية، ومن خلال تلك العلاقات الحية التي تربط كل شخصية بالأخرى، أن يمسك زمام عمله ويصور الحدث من نقطة البداية " ظهور الراوي " حتى لحظات الانكشاف " إدراك الحيلة" في العمل المقامي، وهذا لا يتحقق بطبيعة الحال من غير العناية برسم كل شخصية وتبين أبعادها وجزئياتها، وذلك من

حيث الشكل الخارجي والتصرفات والاحاديث التي تصدر عنها والتي تعكس الأبعاد النفسية والداخلية التي تحكم تصرفات هذه الشخصيات.

والشخصية هي التي تحرّك الحدث وتولّده ضمن سياق المقامة، ولما أنها تشكل عنصراً مهماً في البناء الفني الدرامي لها لا يمكن فصلها عن الحدث وباقي العناصر الأخرى التي يلتحم فيها الجزء بالكل إلاّ من أجل أغراض البحث فقط، وحتى يتسنى لنا التعامل مع مفهوم الشخصية، لا بد لنا من التعامل مع وسائل إخبارية ثلاث:

1- ما يخبر به الراوي.

2- ما تخبر به الشخصيات.

3- ما يستنتجه القاريء (أنا) من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات(208).

يظهر في المقامات اللزومية ثلاثة أعلام رئيسية، راويتان أولاهما المنذر ابن حُمام ينقل الحديث فقط دون أن يتدخل بالكلام والأحداث ، وتقف مهمته عند حد الزيادة في العنعنة التي تمنح المقامة صفة الواقعية (209).

وثانيهما السائب بن تمام، فإن له دورين: راوٍ يروي لنا الأحداث ، وأحد البطلين المحوريين، وأما ثالثهما: فهو الشيخ المكدي أبو حبيب السدوسي الذي يشكل البطل المحوري في المقامات، وإلى جوار هذه الشخصيات تظهر في المقامات شخصيات أخرى مساندة ، بعضها تَمُتّ إلى البطل بصلة القرابة كابنه حبيب وغريب وابنته المجهولة الاسم، وهناك شخصيات ثانوية تظهر في بعض المقامات.

لقد ذهب الأستاذ محمد الهادي الطرابلسي إلى أن السرقسطي قد استوحى أسماء أعلامه من أسماء أعلام الحريري في مقاماته، معللاً ذلك بقوله: " إن المنذر بن حمام والسائب بن تمام هما من ناحية امتداد للحارث بن همام راوي مقامات الحريري، لأن لهما دلالات خاصة بنظام المقامات اللزومية "(210). وإذا فرضنا أن ما ذهب إليه الباحث كان صحيحاً ، فهل مبرراته لذلك مقنعة ؟ ربما، ولكن أظن أنه اعتمد في رأيه هذا على ما ورد في مقدمة هذه المقامات من اعتراف صريح من قبل السرقسطي أنه قام بإنشاء هذه المقامات عندما وقف على ما أنشأه الحريري بالبصرة (211).

الشخصيات المركزية:

1- السائب:

لقـد تواضـع كتّاب المقامات على وجود بطلين أساسيين هما الراوي والمكدي، وقـد خصّوا كل واحد منهما بدور ثابت لا يحيدان عنه، فتكون رواية الأحداث بالنسبة إلى الراوي والتسوّل مع التحيل بشتى الطرق مع ملازمة اللسان الفصيح والكلمة البليغة بالنسـبة إلى المكـدي.[212] إلاّ أن السرقسطي حاد عن ذلك باسناده للسائب دورين معاً، وهمـا رواية الأحداث من جانب ، وجعله يشارك البطل البطولة من جانب آخر، إذ إنه الفريسة المختارة للبطل لا يكاد يحتال في سائر المقامات إلاّ عليه[213]. قال السائب بن تمام كنتُ قد منيت من الشيخ أبي حبيب بصاحب " لا تغب أذاه ، ولا يسوغ صفوه قذاه " مـا يترصد بي الغوائل وينصب لي الحبائل كأنه لا يعلم غيري ولا يعنى إلاّ بمقامي وسيري"[214].

والسائب ليس سائب الاسم فقط، وإنما سائب الاسم والجسم والروح، متنقّل جوّال آفـاق رحالة لا يستقر في مكانه وتكمن البراعة عند السرقسطي في اختياره هذا الاسم لراوٍ إذ إنّه يتوافق مع مهمته كراوٍ ينقل لنا الأحداث كمراسل صحفي من كل موقع يجد به السدوسي يتفنن بحيَله.

وتقـع المفارقـة السـاخرة حيث يقع السائب في شرك السدوسي، إذ إنه يصبح حبيسـاً لا سـائباً، فيخاطبه الشيخ المكدي في بعض المقامات بقوله " يا سائب أعلمت أنـك حبيس، وأني سائب "[215]، وكذلك يخاطبه ابن أبي حبيب بقوله " يا عم يا سائب حبيس لا (سائب) " [216].

فهو لا يستطيع أن يخرج من دائرة السدوسي وأبنائه أينما ذهب، فقد شاعت في معظم المقامات سخرية السدوسي بالسائب، فلا يكاد يدعوه في الشعر والنثر إلاّ بقوله: " يا أبا الغمر "[217].

لـــك طلّي ووابلي ورشاشـــــي	يـــا أبا الغمرِ يا خفيفَ المُشاشِ
فــي خطامٍ من صرفه وخشاش	كــم يقودُ الزمانُ منك بعيــداً
كُلّ ضربٍ من الرجالِ خُشاش	وقديمــاً نالَ العُلا والأمانـــــي
فعلامَ المُقامُ بينَ الخُشـــــاش	أنــتَ بيــنَ الورى عتيقٌ كريمٌ
حَذرنَــهُ البُغاث في الأعشــاش	وإذا مـــا العُقابُ صرصرَ يوماً
فاحْذَرِ النّــبلَ من رُماةِ العِشاش	صاحِبِ الناسَ كيفَ شاءوا وإلاّ
غــرّهمُ كلُ خادعٍ غشـــــاش	ضاع ذو الحلمِ والنُهى بينَ قومٍ
بيــنَ باكٍ وضاحكٍ هشّـــاش	وكــذا الحظُّ في البريّة جــــارٍ
بالغزالــيّ تارةً والشّاشـــــي	وهـــو العُدمُ هافياً كلّ حيــــنٍ
بسكُوبٍ من الحيا رَشّــاش[218]	فســقى اللهُ دار كلّ عديـــــمٍ

والســـائب رجل سائب في وطنه ومنبته ونسبه، لا يُعرَفُ له وطن ولا منبت، لا يكــاد يحّط رحاله في بلد حتى يشدّها إلى بلد آخر حتى أصبح ابن كل البلاد الإسلامية، وطنه الأكبر ، فالشوق وحب الإطلاع يدفعانه إلى التنقّل وتجهّم الأسفار: " وكنت كثيراً مـــا أســمَعُ بمدينة السلامِ، وأنها مقرّ العلمِ والأعلامِ. وما ضمنّتهُ من الحضارة، وألقي علــيها من النظارة. فأتُوقُ إليها تَوقَكَ إلى الحَبيبِ المُساوِدِ، والخَيالِ المُعاوِدِ. فأزمعتُ الرّحيلَ ، وأبرمتُ من عزمي السحيلَ[219].

وهـــناك دوافــع كثــيرة تدفعه إلى الارتحال، دوافع مادية كالبحث عن الرزق والــتجارة، " قـــال كنـــت قد دخلت من أرض السند ، إلى بعض جزائر الهند، ألتمس الرزق في التجارة، وأستنبط الماء من الحجارة، وقد طُويت الصِّباطَيّ السجّل، وخضتُ إلى الصدقِ خضوعَ البائسِ المُقِلّ. فحصلتُ بينَ أمّة ذاتِ سَلمٍ وسلام، ليسُوا بأهلِ إيمان ولا إســـلام يُؤثرون العَدلَ عُرفاً ، ويصرفُون الجَورَ صَرفاً. ومعي من التجار جماعة، قد قادتهم كما قادتني طماعة "[220].

ودوافــع روحية كالحج والبحث عن العلم، " قال: خرجت من العراقِ ، في لمةٍ طيــبِ الأعرافِ ، واضحةِ الأنسابِ ، نيرةِ الأحسابِ ، تندى أسرتهم كرماً ، ويتقاعسُ مجدُهــم هــرماً. ونحـــن نؤمُ بيت الله الحرام ، ونقيمُ الإهلالَ والإحرام ، فما شئتَ من

حديث تندى أوائله وأواخره ، وبحر أدبٍ يعبُ طاميه وزاخِرَه ، نستقصرُ على طولها المراحلَ ، ونستَحِثُّ على أينها الرّواحِلَ [221].

وعلى الرغم من ذلك فإنه في مفتتح المقامة السابعة عشرة يعبّر عن شوقه الشديد إلى وطنه المجهول، إذ إنه لا يفصح عنه، بل يكتفي بقوله " قال: حننت إلى الوطن المحبوب، ونزعت إلى العطن المشبوب، حيث مآرب الشباب، وملاعب الأحباب، وحيث عقّت التمائم، وشقت الكمائم، وأول أرض مس جلدي ترابها، ورفع نجدي سرابها، فأطعت العزائم، وقدعت اللوائم، ورفضت المكاسب، ونفضت السباسب وناهبت الفرقد في جوّه، وصاحبت الخفيدد في دوّه فلا آنس إلاّ بعواء السرحان ونداء الشبحان. وتجاوب الأصداء، وتناوب البيداء ... حتى إذا فارقت الغامر، وصاقبت العامر. وأنست بالحلل، وأحسست بخيف وملل "[222].

وبعد ذلك تظهر لنا أمنيته التي تنّم عن شيء غريب وهي وجود رجل من بين رجال هذه الرفقة الذين عثر عليهم في أثناء سفره إلى وطنه بعد أن عزم الرحيل إليه، وذلك حتى يُخبره عن مناطق تقع في بلاد العراق، يقول " فقلت هيهات شآم وعراقٌ، والتئامٌ وافتراقٌ، فليت في تلك الرفقةِ الأنضاء، مَن يُخبرُعن الرقّة البيضاء. وعن الزوراء والكرخ، والسراء والمرخِ، فيزعُ من نزاعٍ ويجمع من أوزاعٍ، فما بي إلاّ السهمُ أجاريه، والوهمُ أباريه ، والنجمُ أساريه والرجمُ أداريه. والظلّماءُ أشتَمِلُها والوجناءُ أعتملُها. أحرّقُ الخرقَ بلا دليل، وأشيمُ البَرقَ من صارمٍ فليل. وأسيرُ مسير العاشقِ وأطيرُ مطيرَ الباشِقِ. إلى وطنٍ شَدّ ما جفوتُه، وعَطَنٍ طالما حفوتُه"[223].

فقوله هذا يجعلنا مندفعين نحو الاستنتاج التالي ، أن وطنه المقصود هنا هو العراق ، وهذا يتضحّ من العبارات الأخيرة من الفقرة السابقة على الرغم من عدم تصريحه المباشر عنه.

فهذا الشوق إلى الوطن يفصح عن انتماء دفين داخل السائب يدفعه لأن يسافر إليه وأن يحط رحاله حتى يستشعر الدفء والحنان، إذ إنّ الاغترابَ والوحدة سمتان يعرف بهما وحاله يسأمها " قال أقمت في صول على مثل حد النصول. قد خوفتني الخطوب ، ويئس عما لدي الضحوكُ والقطوب. والعمر قد ولى شبابه وتقلص جلبابه. وعجزت عن التقلب والإرتحال، وسئمت من الأكوار والرحال. وقنعت

بالكفـاف، وملـتُ بنفسي إلى العفاف ونضوت من الغربة ماضيا، وأقمت لا قانعاً ولا راضياً "[224].

علـى الـرغم من أن السائب مجهول النسب، فهو من طبقة اجتماعية راقية ذي دعـة ويُسر إذ تراه في المقامة الأولى يرد على الشيخ أبي حبيب حين ازدراه لمنظره بالقول التالي: " وابتدر الشيخ فقال خبر ذائع، وحديث شائع. وخَب هازل، وعود بازل. مـن أيـن يا أشعث أو يا أشعب، كلا أمريك أشدَ وأصعب، لقد اجترأتَ على الملوك، وتخللـتَ نَظمَ السلوك. وركبت المهالك، وتوغلتَ المسالك. هل عندك من مُغَرّبة يا أخا هُذيـل ، فإنك ما شئتَ من عُذيق أو جُذيل. أنيّ وأنت أخو الصّعاليك، سموت إلى ذوي الرُتبِ والمماليك. فقلتُ مهلاً أيها الشيخُ مهلاً، وهلاً مرحبا بك وأهلاً. إن تَرني وقد نفذ زادي، وصَـفِر مـزادي. وطفـيء شهابي، وأخلق إهابي. وخشُن أديمي، ونفر عني صـاحبي ونديمي. فلقد فتنتُ الكواعب، وذللت المصاعب. وأرضيت الأمّال، وتسوغتُ الآمـال وبَذلـت الخطير، ووصلت الشطير. وأكرمت النزيل، ووهبت الجزيل وسحبت فضـل الذيل، وأرسلت طرفي بين الخَوَل والحيل. وقدتُ الجياد ، ومنعت القياد. ثم لم يكن إلاّ أن تقلبت أحوال ، وتعاقبت سنون وأحوال[225].

وأمـا فـي المقامة الثالثة عشرة فنراه يدافع عن نفسه أمام القوم حين اتهموه أن شيخاً قد أودعه أثاثاً ومالاً مسروقاً في حجرته التي أراد أن يستأجرها ، " أحقاً أودعك هـذا الشـيخ أثاثاً ومالاً. فقلت لا وحقِ الشيخِ ابن عفان، ما لي بهذا الشيخِ من عرفان. ومالـي بـه مـن عهدٍ، وإني لفي نجد وهو في وهد. وإني لابنُ سبيل، وأبيل بن أبيل. وأخـو حيٍ وقبيلٍ، وذو حسبٍ نابهٍ، وقدرٍ نبيلٍ. فاتقوا الله فيّ وعليّ ، وإليّ بهذا الشيخِ إليّ. حتى أتبين صورته ، وأكشفُ سريرتهُ "[226].

وأما في المقامة السادسة والثلاثين، فنجده وقف أمام القاضي يدافع عن نفسه أمام افتراء أحد الفتيان عليه، أنه كان عبداً لأبيه مَناً وجهه منذ أزمان بذخائر نفيسة وأعلاق ثميـنة إلى أرض طبرسقان وبلد سبحستان، فأقام بها ووطن وتعاقبت سنون وأحوال ثم جـرى على أبيه ريب المنون وكان قد أرهقته الديون وبعد أن عاد وعثر عليه أراد أن يعـيد مـال والـده منه، فاحضر الشهود وكان من بينهم شيخ كبير السن، وذلك حتى يتعرّف عليه، وبالتالي يؤكّد افتراءه على السائب.

" قـــال فألحقني القاضي بالعبدان، ولم تكن لي بالمدافعة يدان، سوى أني قلت له أيهـــا القاضـــي الديّان ، بالذي أمضى حكم الحكمين ، وأبقى بناء الهرمين، إلا ما زدت أمـــري تبيناً وتحرجاً وتديناً، فربَما أبان الخصام غير مبين، وثنى أخا الفَلْج بحظ الغبين فوالله لو كان يقبل مني يمين أو يرد عني زعيم أو ضمين، لكن ما لي بهؤلاء القوم من عـــرفان، وأني لكمن أدرج في أكفان، وأني لحر وابن أحرار أعيان، لا من بني العبيد ولا مـــن بنـــي القيان، أنْمى إلى أبٍ كماء المزن، وحسب كروض الحزن، أوضح من الصبح المبين، وأشهر في الرأس من الجبين. غير أن الغربة أحد السبأين، والحرفة أحد الحبأيـــن، وإن مـــن أسرته البينة لعان، ومن غَلَبَهُ الحكم لفي قيد إذعان. وما عسى أن يحمي من جور سلطان، أو يجير من كيد شيطان "[227].

وفضـــلاً عـــن ذلك فهو ذو مال وفير، على الرغم من شحّ الدنيا عليه في بعض الأوقات، يعنى بالبخيل وحب اقتنائها[228].

لـــم يقـــف السرقســـطي في تصويره للسائب عند حد الغنى والفقر إنما رسم له صورة نابضة بالحياة من خلال رسم ملامحه الخُلقيّة والنفسية والفكرية.

إذ إن السائب رجل يحب الأدب وأهله ويحرص على الانتهال من معينه ويسعى لاصطحاب أهله " قال كنت ورداء الشبيبة قشيبٌ، وحسامُ النشاط خشيبٌ. لا أعرفُ إلاّ العوارفُ ، ولا آلفُ إلاّ الآداب والمعارفَ أستضيءُ من رأيي بسراجٍ، وأسيرُ من هديي على سننٍ وأدراجٍ[229].

وهـــو كـــأي إنسان على وجه البسيطة، تتنازعه أهواء الخاصة، إذ إننا نراه في غـــير موضـــع من هذه المقامات يعترف أنه ميّال إلى الهوى مقبل على معاقرة الخمر مغرم بالحسان ذو مزاج وطرب، يصيب بكل سهم من الهوى والبطالة. " وكنت وجني الشـــبيبة مارد، وسهم البطالة صارد. آلف كل شاطرٍ، وأستسقي كلّ صائبٍ من الصبابة وماطرٍ"[230] وكذلك "وكلفت بالصبوح والغبوق، وجاريت كل لحوقٍ في البطالة وسبوقٍ. أصـــبو إلـــى الـــنغم والملاهي، وأنا عن رُشدي ساهٍ أو لاهي. ولشدّ ما أولعتُ بحديث النديم، وأتمتعُ بالحديث منه والقديم"[231] وعلى الرغم من ذلك، فبذرة الخير التي تسكن نفـــس الســـائب تجعله دائم التأرجح بين نعيم الجاه وإقباله عليه وبينما يمليه عليه حسّه الخُلقـــيّ القويم، النابع من نزعة تدفعه إلى التوبة والعدول عمّا هو عليه " قال أقمت في

غزنة، فترشفت من مائها أي مزنة، وتوطّأت من أكنافها كل سهلة وحزنة. فأطللت في أرجائها عدنا، وعجمتِ عود الشبيبة لدنا وسحبت السماك ذيلاً وردنا. وقابلت بها الدهر مصقول الخمائل، مصقول الوذائل، محمود الأواخر والأوائل. أرِدُ المناهِل روق النطاف وأجني الأماني دانية القطاف، وأهصرُ الآمال لدنة الأعطاف. أخبطُ من ليل الغواية مداجياً، ... وأنقاد العنان، وتنبه الوسنان، وحالف الندم، وآسف السدم وزلت بصاحبها القدم. فأزمعت إقلاعاً ورجوت اضطلاعاً، وحنيت على التوبة جوانح وأضلاعاً. وبقيت لا يقّر بي قرار، ولا يعتادني من النوم إلاّ غرار، ولا ينفح من الروض رندٌ ولا عرار. تفكرا في الموت، وحذرا من الفوت، وارتقابا للصوت"[232].

والأهم من هذا كله أن السائب رجل نقي السريرة، مترفّع عن الرذائل ذو أنفة وكبرياء، وصاحب عزّة وإباء، غير مستهين بالقيم الأخلاقية، والأدبية، لا يسعى لخداع الناس ودائماً يقف إلى السدوسي بالمرصاد ينهاه عن أفعاله، يلومه على قبح أفعاله، وهذا واضح في أنحاء المقامات كلّها، ولكنه كان يقع في حبائله أحياناً تحت إغراءات المادة.

3- البطل:

تتجلى براعة السرقسطي من خلال رسمه شخصية بطله السدوسي، فهذه الشخصية الخيالية الورقية تصنع إيهاماً كبيراً بواقعيتها على الرغم من أنها شخصية ليست ذات وجود تاريخي حقيقي، فهي تشكّل نموذجاً إنسانياً محتمل الوجود يمثل طبقة خاصة من طبقات هذا المجتمع تحوي كثيراً من صفاتها وخصائصها الإنسانية[233]، التي وُجدت قبل إنشاء تأليف هذا النص.

لقد برع السرقسطي من خلال الكشف التدريجي عن سمات هذه الشخصية وخصائصها، إذ إنه لم يقدمها دفعة واحدة إضافة إلى أنه لم يقدمها تقديماً مباشراً، بل جعلنا نتلمس صفاته الأساسية إلى أن نستطيع من خلالها تكوين صورة نسبية متكاملة عنه من خلال تصرفاته وأفعاله وأقواله وعلاقته بالآخرين.

أنت التقيُّ زانهُ الإيمـــــان	كما يزين نظمةُ الجُمــان
هل لي على دهرٍ عدا ضمان	أم دون ذاك الحد والحرمان

ثم تهيّأ للحجاج، وانتضى مهند الحجاج. وقال أيها الحكم العدل والمحكم الجدل. وأخـــا الرأي الفاصل والحسام القاصل. والله ما أنا بالظلوم، ولا بالمليم ولا الملوم. لكل باطـــن وظاهر، ودنسٌ من الأمر وطاهرٌ. نعم دعتني داعية الانقطاع، وضرورة القدر المُطـــاع. فحللـــتهم ضـــيفا، وطرقتهم طيفا. فلم أحل بهم إلاّ لماماً، وكنت أخذت عليهم بالقـــرى ذماما. فتركوني لقيَ مطرّحا، ولم يبوئوا في ذراهم مقعدا ولا مسرحا. وكلهم يأوي إلى صاحبٍ ونديم، وحديث من أنسه وقديمٍ. يلهو بالمثالث والمثاني. ولا يرى أني لـــه ثالثٌ أو ثاني. يتمتعُ بصنجه وربابه، ويأنس بزينبه وربابه. ولا يفكرُ في طريدٍ أو حشـــته الغـــربة، وأمضـــته الـــنوى الغربةُ. هل في حكم المروءة المرضية، والسيرة الرضـــيّة. إلاّ أن أضيفَ ثلاثاً، ولا أقدح من زندهم علاثاً. ألم يكن لهم في قولي إمتاعٌ، وفـــي وعظي متاعٌ وفيما أوردتُ من الأمثالِ والحِكَم، ما يصرفهم عن القاضي والحَكَم. تالله إن الذنب بهم لاحقٌ. وإن طرفي حجتي للوجيهُ ولا حقٌ. أما فيهم أريبٌ ، أما فيهم غريـــبٌ. قد لزتهُ الأيامُ في قرَن، وألبستهُ الخُطوبُ ثوبَ دَرَن. فيُحسِنُ الظُنُون، ويُرسِلُ من قلبه الظنُون"[237].

فمـــا كان من القاضي أمام هذا اللسان الفصيح والنثر المليح وقوة الحجة، إلاّ أن يقـــف حائـــراً ويســـطو جائراً يقول: " لقد راعني من بيانك رائع وما حق مثلك عندي ضائع، خلّوه ومذهبه، وما اختاره ونَهَبَه، وعليكم كسوة كل عارٍ ودركُ ما واقعتموه من عـــارٍ، أبمـــثل هـــذا يستهان، وبيده اللواء والبرهان، والله لو سلبني أثوابي، وناقضني خطـــأي وصوابي، لرأيت ذلك من أمره يسيراً، وما سمته صعباً ولا عسيراً، قال فدخل الحـــاكم إلـــى مثواه، ورمّد له ما شواه، ودفع إليه درهماً وديناراً، وعسى أن يكون بعد هـــذا اللقاء لقاء، وينفسح مهلٌ وبقاءٌ. يقضي فيه من حقك وطرٌ، والدهر ما علمت غرر وخطـــرٌ. وهـــم الغـــثاءُ والغُثر، وقديماً ساعدهم الوفرُ والدثر. فاغضِ إغضاءَ الكرامِ واستغن بالحلال عن الحَرامِ. وسِر بسلام، مُصاحَبَ الإصباحِ والإظلامِ"[238].

إذن، فإن الدهر وأبناءه هما من زرعا بذورالقسوة التي خطت هذا الطريق أمام السدوسي ليسلكها.

ومـع مـا في نفس السدوسي من نوازع شريرة حاقدة تدفعه للإيقاع بين الناس وإثـارة الفتن في ما بينهم، فسرعان ما يطرحها جانباً أمام أكارم أحدهم لشخصه، وهذا مـا عبّرت عنه الصورة الحية لأحد أبناء هذا الدهر في المقامة الثالثة عشرة، حيث قام على استضافته أياماً وليالي لقيه بها ترحيباً واكرام وحسن ضيافة وإقامة ، على الرغم من أنه كان في بدء الأمر يضمر الشر لهؤلاء القوم.

أمسـي له بـيد الأيام منصـرم ... سـائِل أبا الغمر كم واصلت من سبب

أزرت بهـا حـيلة مني ومُجْتَـرم ... بينـي وبينك أيـام وأنديـة

لـم يجـنها جرهم قبلـي ولا إرم ... كـم فتكة لي في هذا الورى أُنُـفٌ

ولـو أتـت دونها الأموال والحُـرَم ... أنـا السدوسي لا أزري بعارفـة

لكـن حمانـي بر منْهُمُ كَـرم ... وكنـتُ أضمرُ كيداً في جنابهـم

وياسـر حيـن يأبى الميسر البَـرَم ... سـهل الخليقة ، بـذّال لنائلـه

وقـد حمـى جاره من ذمتي حَـرَم ... حمـى سوار علي الـدهر ممتنعٌ

مـا نـالهم شررٌ منّي ولا ضَـرَم ... فلـو وجـدت الورى أمثاله أبـداً

لـم يَجْلُها للندى يشْرق ولا كَـرَم[239] ... لكـن زَوَوْا أوْجـيهاً عنّا مُذَمَّمـة

فهـذه الصـورة السـابقة التي نسجها السرقسطي من خيوط الظروف المحيطة بالبطل، والتي كان لها الدور الأكبر في توجيهه إلى هذا السبيل والتي أضفت على نفسه هـذه الصبغة الإجرامية في أعراف المجتمعات هي نفسها التي تخفف من وطأة شعور المتلقي بهذا التجريم لبطله، فكره وخداعه وتحايله على الناس أفعال لها ما يبررها عند البطل والمتلقي.

فبهذا الأسلوب غير المباشر استطاع السرقسطي أن ينتزع من المتلقي تعاطفاً مع هـذه الشخصية المسكينة التي كانت ضحية هذا الزمان وأهله[240]. وحتى يزداد تعاطفاً معه، أضفى السرقسطي على بطله مسحة من الجلال إذ وصفه بأنه شيخ بكل ما تحويه

هـــذه الكلمـــة مـــن المعانـــي الرفـــيعة التـــي تضفي عليه مسحه من الجلال والإكرام بغـــض الـــنظر عـــن القصـــيدة التي كان يهدف إليها المؤلف من وراء إعطائه مسحة الشيخوخة(241).

لـــم يكتفِ المؤلف بإعطائه سمة الشيخ، بل نجده صوّره لنا أديباً بارعاً وشاعراً مـــبدعاً وخطيباً مفوهاً، عالماً بلغة العرب وشعرها وعلومها الجمّة، فهذه الصفات التي يتمـــتّع بها لم تمنحه الحصانة ضد الدهر حتى يعيش حياة كريمة ترفع نفسه من كل ما يشـــينها ويعيـــبها، ولهـــذا السبب نجد أنفسنا نميلُ نحو التعاطف معه مرة ونجله مرة، ونلعن الزمن مرات.

ومن الجوانب التي عرض لها المؤلف في حياة بطله، الجانب اللاهي إذ أنه كان دائـــم الارتياد إلى أماكن السُكر والخمر والهوى ، وهذا كثير الانتشار في معظم أنحاء المقامـــات ، لدرجـــة أنه كان يستخدم الحيلة للحصول على الخمر لولعه الشديد بها : " فقالت عذراً إليك في هذه الجفوة، ومثلك أغضى عن الهفوة، وما هو إلاّ أن شيخاً طرفنا مـــنذ أزمان، زعم أنه سيد عُمان، ثم بعد ليالٍ، زعم أنه ذو فاقة وعِيال، غير أنه مبليٌّ بالخمـــر، معنـــيٌّ بالقصـــص والزمر. له ما شئت من أدب بارع وفهم فارع. وظرف ناصـــع، وظـــرف ماصـــع، ومُلح وآداب، وأذيال في العلم وأهداب، فما زال يستميل الجـــلاّس، وينقض الأحلاس، ويتهادى من شرب إلى شرب، ومن نوع إلى ضرب فلما طلبناه بما عنده، جحد قنده، ورقى فنده، وجعل الإعدام حشمه وجُنده. فشفع فيه كلُ من خالطـــه، وكلف به كل من خادعه وغالطه، فهو قد بقي رهن هذه الدنان، وشاركنا فيها شركة عنانٍ"(242).

فالسدوســـي كان حين يقف واعظاً يخلب العقول ويوقف القلوب ويلهب المشاعر الدينـــية ويوقـــظ الضـــمائر الغافلة، فتظن أنك أمام فقيهٍ ديني بارع وواعظ مفّوه، فلا يـــراودك الشـــك ولو للحظة أنه قناع يختفي وراءه محتالاً ماجناً ينقلب إلى أماكن اللهو والمجـــون حالمـــا يظفَر بالمال وينقض الجمع ، فالسدوسي له فلسفة خاصة بهذا الشأن ينطلق منها فبعد أن ينهي وعظه على البحر في المقامة السادسة ويظفر بالمراد، ينطلق إلـــى أحد الحانات " فسرت وراءه وهو أمامي، فقال تقدم لتكون أمامي، حتى أفضى بي إلـــى بيوت حان أو خان، ذوات قتار ودخان، فبادرته ذوات خيلان، كالمها أو الغزلان،

فمزقــن عــنه تلك الأخلاق، وكشفن عما جلب، من الأعلاق، وفَدَيّنه بالأُمهات والآباء، وطرحــن عنه مشقّة الإعراض والإباء. وجعل يفتشُ عن صُدور وسوق، ويجلوهن في معــرض من الخلاعة وسوق. فقلت أبا حبيب، أمن الوعظ إلى النعظ. ومن الكور إلى الحور. أين منك الوعدُ والوعيد، والمبديء والمعيدُ، فأنشأ يقول :

وفـــي يديـــه الوعــــيـــدُ	الوعـــــد فـــيه ضـــمآنٌ
ومـــا علـــيه بعـــيـــــدُ	كــــلٌ علـــيه قريـــبٌ
أن الســـــعيد ســـــعيـــدُ	وقـــد علمـــت يقيـــناً
يُحـــثى علـــيّ الصـــعيدُ[243]	وأننـــــي عـــن قريـــب

وهكــذا يمضـــي السرقسـطي في إبراز الملامح النفسية والخُلقيّة لبطله والتي تتكشــف لــنا شـيئاً فشيئاً عَبْر المقامات، من خلال أفعاله وأقواله ، ومنْ الأمور التي تضـــيء لــنا الجانــب الآخر من هذه الشخصية (النموذج) معرفتنا لنسبه ووطنه، إذ يكتــنفها شـــيء من الغموض المتأني من عدم معرفتنا شيئاً عن القسم الأول من حياته، فالسرقســطي يصــوّره لــنا شيخاً من أول مقامة ولا يتطرق إلى حياته الأولى إلاّ عن طــريق الاســترجاع والــذي لا يقدم لنا صورة تامة، إنما عبارة عن جوانب تخلد في الذاكــرة، مشــكّلة مــادة لهذه المقامة أو تلك فقط، ومع هذا فإن المقامات لا تخلو من الإشـــارة غــير المباشرة لوطنه ونسبه، ففي المقامة الثانية عشرة نجد السدوسي على رأس ركــب من العراق من أبناء فارس علىحدّ قوله، حيث سُئل عن مكان قدومه من قــبل الــراوي " وإذا بركبٍ قادمٍ على مثل الخوافي والقوادم، وأمامهم شيخٌ له منظرٌ ورواءٌ ، وتمـــامٌ واســتواءٌ. فقلت من أين وضَحَ الركبُ، وعمّا جرت به الرياحُ النُكّبُ. فقال نحن ركب العِراقِ، وأنضاءُ البينِ والفراقِ. جُلابُ الريّطِ والمطارفِ، وأبناءُ الصيّدِ الغطــارفِ. نحن أبناءُ فارس، ذوو المنابتِ الخالصةِ والمغارسِ. لنا المآثِرُ والسوابِقُ ، ومــنّا المُكاثِــرُ والســوابقُ. قد دانت لنا الأممُ ، وأصبحَ قصدُنا وهو الأممُ. لنا المدائنُ والأمصـــارُ، كمـــا مـــنكم المهاجــرون والأنصارُ. ومنا العلماءُ والحكماءُ ، كما منكم الأصلاءُ والحُلماءُ "[244].

وأمـــا في المقامة الخامسة عشرة، فهو يماني يساجل مُضَرياً " فبينا أنا كذلك إذ سـمعت بدويـاً يُساجله حضريّ ، ويمنياً يُفاخره مصريّ. فانتفضت من شملة الوسن، وخلعـت ربقـة الرسـن، وملـت إلـى ذلك القول الحسن فمازال الكلام بينهما يدور، والصعودُ يأخذهما والحدور، إلى أن حميت النفوس والصدور. فجروا في المفاخرة في مـيدان، وأتـوا بعـبد شمسٍ وعبدِ المدان. إلى أن فُجِيء الظلامُ، وانقطع الكلامُ. وبقي اليمنيّ نابي المكانةِ "[245].

وسـيد عمـان في الخمرية على حسب إدعائه[246]، ويؤكد في المقامة السادسة والعشرين على أنه يمني النسب، عماني الوطن[247]، كأنه يَوَدُّ العودة إلى وطنه مع ابنه الفتى صاحب الفرس في المقامة الفرسية ، التي أودعها السائب مقابل بعضٍ من النقود يعيدها له في حال عودته لإعادة فرسه[248].

فهـذا التضارب يجعلنا غيرقادرين على التحديد، إذ إن الحيلة هي الحاجز الذي يمنعـنا مـن المضـي بعيداً في تصديق السدوسي وهي نفسها التي شكّلت لنا الحاجز الضـبابي حول أصل الشخصية الغامضة، ومع ذلك فإنني أرجّح الأمر التالي: وهو أن السدوسي رجل يمني النسب، عماني الموطن، وذلك للاشارات التالية:

1- ورود ذلك أكثر من مرة في هذه المقامات.
2- لقـد جاء وصفه على لسان الراوي أنه يماني في المقامة الخامسة عشرة، لا على لسـانه فقـط ، وذلك حين قال: وبقي اليمني نابي المكانة، والذي اتضح في نهاية المقامة أنه السدوسي نفسه.
3- أمـا تعـريفه بنفسـه للقوم بأنه يماني النسب وعماني الوطن ، فقد كان بعيداً عن عـرض حيلته في المقامة السادسة والعشرين، ولكن السدوسي له رأي خاص في النسـب، إذ يرى أن نسب الفتى ماله وكرمه بافعاله[249] وانتماؤه الحقيقي لا لوطن ونسب، وإنما المال الذي يجعله سيداً أينما ذهب.

أبـو حبيب اسم اختير لهذه الشخصية بعناية، فهو مفتاح القبول لها عند الآخرين يمنحها قدراً من المودة والتحبب والاستظراف، فأبو حبيب اسم يضفي على القناع الذي يـتوارى خلفـه مسحة جمالية روحية تفرض سطوتها على الآخرين حتى تتجلى لحظة

الانكشــاف التــي تعرّيه أمام الراوي والجمهور، فتكشف حقيقته على أنه رجل حبيب الاسم بغيض الموقف(250).

إن المتأمل في شخصية السدوسي يجد أنها شخصية متشعبة كثيرة المسالك بكثرة المواقــف التــي تمــر بها، وتعرض من خلال هذه المقامات، فهذا التشعب كان وراء الصعوبة التي واجهتنا في رصد الملامح النفسية والخلقية لهذه الشخصية، ومع ذلك فإن رســم صورة شبه متكاملة، أو لنقل صورة تبدو قارة أمرٌ غير مستحيل بل أمر ممكن، وذلــك لكونها صورة تتشكل من بُعدين متضافرين يشكّلانها، بعد ثقافي متمثل في أدبه وعلمــه، وبعــد ســلوكي يتضــح من خلال تلوّنه وتبدّله واقتداره على خداع الناس ، فالسدوســي إذن شــيخ، أديب خطيب فصيح ، مُستكدٍ ، ذو قدرة على التلوّن والتبدّل ، بارع في التحايل على الآخرين ، وسلب الأموال منهم عنوة.

فهذه الصورة القارة تمنحنا شخصية بسيطة مسطحة، نستطيع أن نتكهّن بسلوكها وردود أفعالها من النظرة الأولى لها، وذلك لأنها شخصية ثابتة ذات فكر واحد، أو ذات مشــاعر وتصــرفات واحدة، " تمضي على حال لا تكاد تتغيّر ولا تتبدّل في عواطفها ومواقفهــا وأطــوار حــياتها بعامة"(251). فهذا الثبوت للشخصية المقامية البطل منبعة المرجعــية الثقافــية لهذه الأنماط في ذهن المؤلف الضمني إذ أنها شخصيات نموذجية معــدة ســلفاً تخطّت حدود الزمان والمكان فأصبحت نموذجاً بشرياً يعبّر عن طبقة من طبقات المجتمع، طبقة المكدّين، هذا من ناحية، وأما الناحية الأخرى فإن هذه الشخصية قدّمــت لــنا من خلاله مواقف متعددة منفصلة لا من خلال عمل متكامل يحوي مواقف إنسانية تنمو وتتطوّر شيئاً فشيئاً.

الشخصيات الأخرى:

وإلى جوار الشخصيات المركزية يوجد شخصيات أخرى تشغل مكاناً فاعلاً على مساحة النص بعضها يمت إلى البطل بصلة القرابة كابنيه حبيب وغريب وابنته مجهولة الاسم.

ويظهـــر ولَـدُ السدوســـي الأول مرة متقاسماً مع والده دور البطولة في المقامة الخامســـة ، حيـــن نصّــــب نفســـه خطيباً في أحد مساجد دمياط يحثهم على نبذ الأحقاد والخلافات في ما بينهم.

" فســـرت إلى المسجد الجامع، حيث ملتقى اليائس والطامع، وإذا بفتى كالكوكب اللامع، ذي منظر خاشع وجفن دامع، يجيد الإنشاد والإنشاء، ويلعب بالعقول كيف شاء، وقد وقف على قوله الأسماع، وصرف إليه الأطماع، فما زال يهفو بالألباب ويدعو إلى الإقامة والإلباب، وهو يهتف بقول يأخذ بالقلوب، ويفوت شأو اللحوق والمطّلوب"[252].

أما في المقامة الثانية عشرة، فابناه نهجا نهج أبيهما، إذ يستعين بهما ليكملا عنه مـــا بدأه من خطاب وعظي في جمع من الناس في مدينة الإسكندرية، فحبيب وغريب فتـــيان لا معان لهما ما لأبيهما من القدرة على التلاعب بالألفاظ والاقتدار على الوعظ وإرشاد الناس إلى الطريق السليم.

فقد ورثا عن أبيهما الفصاحة والبلاغة والعلم والقدرة على الحجاج العقلي "وقال ثـــم التفـــت إلى شيخ قد تقبّض كأنه قنفذ، وسهام عينيه تصيب وتنفذ، وقال إنّه لناجلي ومعاونـــي علـــى العـــيش ومساجلي. أوفيه لوازم حقوقه، وأشفق من مشاقّته وعقوقه. وأدرجُـــه كمـــا درّجني من حال إلى حال، وخاض بي من الدهر لُجج إمحال وأوحال. وألقي عليّ حُلةَ أدبه، وألحفني بُردة حنانه وحدبه. وشذب عودي وقوّمه، وطوقَ جيدي وســـومه. وأطال عناني، وذلّق سناني. وسدد سهمي، وأرهف فهمي. حتى سموتُ إلى المجـــد سُـــموّه. ونمـــوت في ثرى الفضل نُموه. ثم ملّكني الخيل والخوَل، وشوّق إليّ الممالك والدول[253].

وإلـــى جانـــب هـــذا ورثا عنه نهجه في الحياة ، فقد تعلما منه الطريقة المثلى للـــتحايل والخـــداع يســـلكان سلوك السدوسي في المقامات المتبقية ، إذ يقومان بأدوار تســـاعد السدوسي على حبك حيلته على الآخرين وإيقاعهم في الشرك كابنته التي تلعب دور الجاريـــة التـــي يـــودّ صـــاحبها أن يبيعها وبعد أن يقبض صاحبها الثمن يكتشف المستور أنها ابنة السدوسي الحرة ، والتي لا يجري عليها البيع.

وأعتقد أن أبناء السدوسي أبناؤه صلبية لا أبناء في المهنة فقط، وهذا واضح في قوله شعراً بعد أن انكشف أمره لدى السائب في المقامة الثامنة عشرة[254].

لقد قام أبناء السدوسي بأدوار فاعلة على مسرح الأحداث ولم يتوقف دورهم عند حـد المشـاركة الهامشية، ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نتلمس ملامحهم بوضوح لعدم تعمّـق السرقسطي بابراز الملامح النفسية والفكرية لهم، مما جعلهم في دائرة الهامشية على مستوى التكوين البنائي للشخصية.

لقـد حفلـت المقامات بشخصيات متعددة ، تقوم بأدوار متفاوته، منها ما يكون فـاعلاً على مستى النص كالمرأة ، التي ادّعت أنها تدعي أم عمر، والتي قامت بدور البطولة في المقامة إلى جوار السدوسي ، إذ جعلها أداته التي صاد بها السائب[255].

وأمـا الشخصـيات الهامشية فهي كثيرة، يقف دورها عند حد "اللازمة لتكوين المشهد السردي" فتبقى مجهولة الاسم والهيئة، ولا يهتم إلاّ بأعمالها التي تقوم بها دون الاهـتمام بصفاتها ومظاهرها الخارجية، وذلك لأهمية هذه الأفعال على مستوى تحريك سـير الأحـداث، بقـي لـنا فـي نهاية تحليلنا للشخصيات الملاحظة التالية: وهي أن الشخصـيات المركـزية وغيرها شخصيات ثابتة ذات أبعاد واحدة، فالنص المقامي لم يقدمها بأبعادها المتعددة وتحوّلاتها المبررة، بل يكتفي بإعطائها صورة ثابتة لها، يسهل من خلال تلك الصورة أن نتوقّع أفعال الشخصية[256] ومردّ ذلك للأسباب التالية:

1- أن هـذه الشخصـيات لم توضع في مواقف انسانية تنمو وتتطوّر شيئاً فشيئاً، مما يخلـق بيـئة متعددة الظروف والجوانب، فتتأثر في التكوين النفسي والفكري لهما، مما يدفعها للتغير أو التحول عما كانت عليه في بداية النص المقامي. وهذا السبب مرتبط بطبيعة النص المقامي القصير المساحة قياساً إلى الأعمال السردية الأخرى إضـافة إلـى أن المقامة عبارة عن عرض سريع لمشهد درامي أو حدث وقع مع إحـدى الشخصـيات ولا يمـتد إلى أكثر من فترة محدودة لا تتجاوز الساعات أو الأيـام، ممـا لا يعطي الفرصة أمام المؤلف من تقديم شخصيات نامية ومتطورة نعيش معها كما يعيشها المؤلف.
2- وهـناك قضـية أخـرى هي أن هذه الشخصيات هي شخصيات نموذجية لنماذج إنسـانية معـدة مسبقاً في ذهن المؤلف الضمني تسرّبت له من وعيه الثقافي ومن مجـتمعه، مما حدّ إبداعاته عن إعطائها صورة مغايرة عمّا كانت عليه في السابق،

فمحاكاة هذه الصورة لنموذج كان الشغل الشاغل لكل من خاض في هذا النمط من التأليف.

العلاقة بين البطل والشخصيات الأخرى

لقد خط السدوسي لنفسه منهجاً خاصاً يسير عليه في تعامله مع الآخرين منطلقاً من فلسفته نحو الدهر وأهله، وكيف على المرء أن يكون ابن هذا الدهر الصلب القوي الـذي يركـب ظهـره وهـو شاهر سيفه لقطعه قبل أن يقطعه هو، فيصبح في عداد العاجزيـن النادمين على أنفسهم، فاغتنام الدهر والزمن حين تلوح الفرصة شعار يقدّسه السدوسي، ويعمل به من أجل أن يظل السيد النجيب.

يـا حـبذا السـامع المجيـب	دعـا بـك الدهـر لو تجيـب
يَغُـرّك الطّـرف والنجيـبُ	كـم نصـحب الدهر بالأماني
فكـلُ أبـنائها عجيـبُ	فخـذ حديـثا عـن الليالـي
فذلـك السـيد النجيـبُ	مـن خـادع الدهـر والبرايا
فمـا تمـيم ومـا تُجيـبُ	المجـد فـوز الفـتى بحظـه
وحظّـه الوجـد والوجيـبُ	يـا رب خِـدْنٍ تركـتُ يوما
مـنه سـميع فـلا يُجيـبُ[257]	مجـدلاً فـي الـتراب يدعي

فالسدوسـي يـرى أن الأنسـان في حالة صراع وحرب مع هذا الدهر فإما أن يصرعه وإما أن يباريه على حسب قوانينه وشرائعه.

فاعتـبر حالـيه حـرباً وسلماً	وهـو الدهـر فسـلم وحرب
أن تسـوم الحـر أسـوأ وكلما	جـارحٌ آسٍ وحسـبُ الليالي
فلتُـبَارِ الدهر غشماً وظلماً[258]	إنمـا الدهـر ظلـوم وغشوم

ولذا، يرى السدوسي أن على المرء أن ينهب الدهر من خلال نهبه الرزق به، إذ أن مال الفتى الذي بيده يصلح به الجسد ويغني المرء عن النسب.

وهـــذا الــــرزق منتهـــــب ألا لله مــــا يهـــــــب

فدهـــرك كلـــه نهيـــــب فناهـــب مـــا ظفـــرت بـــــه

وكـــم عـــاثوا وكـــم نهـــبـــوا ســـل الأيـــام كـــم جـــــاروا

عـــن رزقـــه رهـــــب وإن المـــرء مـــن لـــم يثـــنـــه

وفـــي حـــيزُومه اللهـــب وكـــم غـــدٍ علـــى حضـــــرِ

بصـــدق الصـــادق الذُهـــب وكـــم ذهبـــت ولـــم تكذـــب

فـــي أجســـادها الأهُـــب[259] وهـــل صـــحت بغـــير ألمـــال

قـــد قـــيل مـــن عـــبسٍ وذُبـــيان الحســـبُ المـــالُ فـــدع عـــنك ما

أغنـــتكَ عـــن عـــوفٍ ولِحـــيان الله يـــا ســـائبُ ثـــــروة

تحظـــيك فـــي شـــلبٍ وجـــيّانِ هـــل تـــدري يا سائبُ ما حرمةٌ

تصـــحبها فـــي كـــلّ أحـــيان هـــل تـــدري يـــا سائبُ ما عزّةٌ

تـــنفحُ عـــن آسٍ وظـــيّان[260] هـــل تـــدري يا سائبُ ما روضةٌ

فهـــذه الـــنظرة العدائـــية حيال الدهرهي التي حددت نوع العلاقة للسدوسي مع الآخرين، قالت من ينظره غادرين ولاسيما الأحباب

فللهـــــــوى أســـــبابُ يـــا ســـائبَ الخـــيرِ مهـــلاً

وللحُســـــــامِ ضـــــراب وللقـــــــناةِ ســـــنانٌ

يـــزورُ عـــنه الحُـــباب وفـــي اللســـان حـــبابٌ

كمـــا تســـامي الحَـــبَاب عـــندي لعهـــدك ذكـــرٌ

وأنـــتَ للـــرزّق بـــاب وكـــيف أنســـاك يومـــاً

وزينـــبٌ والـــرّبابُ لا تخـــد عـــنّك هـــندٌ

تســـمو إلـــيك القـــباب والمـــالَ فاحفظـــهُ حـــتى

وللغـــــنى أســـــباب كـــم قـــائلٍ حيـــن أثـــرى

إنّ الشّراءَ شَبَاب عاد الشبابُ حميداً

إن عـــبـــبّ مـــــنهُ عُـــبَاب	لا تركَـــبِ الـــبحرَ وارهـــب
لا ســــــيما الأحــــــباب	الـــــناسُ أغـــدرُ شـــيءٍ
الدهــــــرُ قفـــــرٌ يـــــباب	ولـــيس فـــي الدهــر حُـــرٌ
فوصـــــــلُكَ الإغـــــــباب	واصــــل خلـــيلكَ غِـــبّاً
فــــلا يَطُـــــل إلــــباب[261]	وإن حللــــــتَ بـــــدارٍ

وعلـــيه فإنه لم يُقِم وزناً للصداقة والصديق، فيوجه النصيحة لسائب بأن لا تأمن لهذا الزمان وأبنائه ، حتى من يعدهم أصدقاء له في نظره.

فراجعِ الحِلمَ وداوِ الجُنـــــُــون	يا صاحِ إن الجهل يوماً فنون
ولو ثنى دونك ريبَ المنُــــون	لا تُخدعنّ الدهرَ في صاحــبٍ
فإنّما الحازمُ ربُّ الظُنــــــون	وكن على ظنّ وريبٍ بـــــه
لقد نجا من غمرةِ اليَمّ نُـــون	فلو نجا من حيلةٍ طائـــــرٌ
في لعبِ الدهرِ به منجنـــــون	ودُه مع الدهر فإن الفتــــــى
وقد مضت رهوا عليكَ السُنُون[262]	ولا تبَل كيفَ لقيتَ الـــرّدى

ولهـــذا الســـبب نجـــد السدوسي يقسو على السائب في مكره وخداعه ويلحق به الضرر إذ يجده فريسة سهلة تقع في شركه فلا يكاد يحتال في سائر المقامات إلاّ عليه، وذلـــك لأن الســـائب رجل لا يتعلم من أخطائه ولا يكاد يعرف صاحبه، إلاّ بعد أن يقع ويشـــعر بالألم والقسوة منه، لذا شاعت السخرية من البطل بهذه الفريسة التي لا تعتبر مـــن ماضـــيها، فلا يدعه في شعر ونثره إلاّ بقوله أبا الغمر[263] مع هذا فإن بذرة من الحـــب تـــنمو وتكبر في أرض الأعجاب بشخص السدوسي فتتحول إلى نوع من الألفة الغريـــبة التـــي تمتزج بالنفس امتزاجاً، وهذا ما عبّرت عنه العبارات التي وردت على لســـان الســـائب في المقامة الحادية والعشرين على الرغم مما أصابه من السدوسي من أذىً " فلقد نسيت لوجده كل وجد، وإن كان سلك في كل شعب من المشقة، ومجدٍ، فإنه كـــان عذب الخلائق، رحب الطرائق، سهل الألفة، بعيد الكلفة، يمتزج بالنفس امتزاجاً، ويكـــون لهـــا طبـــيعة ومزاجاً، ولقد رزئت المال، وسلبت الجمال، فما وجدت كوجدي

لفقده، وإن كان خاسَ بعهده وعقْده، فما أزال أقفو أثره، وأتعلل بما نظمه ونثره. فكأنمّا كـان الشبابُ جفا، والحبابُ طفيء بعد ما طفا والخيالُ طرَقَ، واللّمعُ برَق أو الشهابُ خرَقَ، أو السّهمُ مرَقَ لا أدري أين انسَرَبَ، ولا في أيّ أفُقٍ غرَبَ"[264].

إن إعجاب السائب بشخص السدوسي منحه رخصة تتبعه ومعرفة الحياة أينماحل وتـرحّل، ومـتأمله فإذا به السدوسي " وكنت موكل النفس باخباره، واقبال الزمان به وأدباره فقلتُ حييت من عادم، وطالعٍ قادم، وما شئت من آسفٍ على فراقك نادم. وإنك مـن نفسي لبمكانة، فلا تصم الأدبَ بالضّراعة والاستكانة. فعليّ أن أساهمك في حالي، وأحملـك فـي حلـي وترحالـي، فلـدي المال ومني الجمال.قال فحملتُه على الذرى والقـوارب، وجاوبـتُه في الطوالع والغوارب. فما رأيت أمتع منه إخباراً، ولا أحسن أخبارا، ولا أرْهف سناناً، ولا أطوع عناناً[265].

الحبكـة (الحيلة)

لقـد عـرّف فورستر الحبكة ، وذلك من خلال إظهار الخيط الرفيع الفارق بين القصة والحبكة ، فالقصة سرد الحوادث المتسلسلة زمانياً ، مات الملك ثم ماتت الملكة، هذه قصة فهي تعتمد مبدأ التسلسل الزمني، وأما الحبكة فهي سرد للحوادث لكن التوكيد هـنا يدخـل ميدان السببية وغمارها ، مات الملك ثم ماتت الملكة حزناً ، إن التسلسل الزمنـي موجود إضافة إلى عنصر السببية الذي يكتنفه فالحبكة يمكن أن تتضمن لغزاً، فمـوت الملكـة فـي القصـة يقودنـا للقول وماذا بعد؟ وأما في الحبكة يكون السؤال لماذا ؟ [266].

إذاً فالقصـة تركّز على السرد والتتابع وأما الحبكة فهي تعتمد على منطقية تتابع الأحداث.

وتقـوم الحبكة على مفهوم أساسي هو الحركة والتغيّر من موقف معيّن ، وذلك تحـت وطـأة بعض القوى ، ويعتبر النقّاد الحبكة العنصر الدينامي بوصفه محركاً لها (الأحداث) وهذه القوى تمارسها شخصية واحدة أو عدة شخصيات [267] .

ومـن ثـم أن المناهج التحليلية المختلفة تبيّن أن الحبكة بوصفها تسلسلاً للوقائع تقـوم على توتّر داخلي بين هذه الوقائع يجب إحداثه منذ البداية والإبقاء عليه في أثناء

تدرجهـا ثـم إيجـاد حل له في أثناء حل العقدة، وتختلف شدّة التوتّر الذي يكاد يكون محسوساً في حبكة تقتصر على أداء وظيفة سلك موصل بين الأحداث [268].

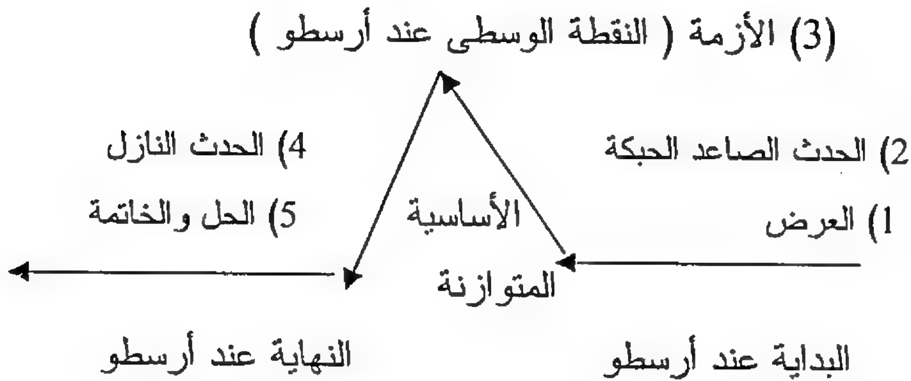
فالحـبكة سلسلة من الحوادث تقود إلى نتيجة بعينها على نحو مخطط ومحبوك، فالكاتـب ينسـج خيوط العمل القصصي ليوصل القاريء إلى نتيجة ما. فهي كيفية بناء الهيكل القصصي للأحداث في الخطاب السردي عند كل كاتب والتي تميز كل عمل عن الآخر.

إن لكـل عمـل فنـي بناءً خاصاً به يعرف من خلاله ، فالهيكل الفني للخطاب السردي أمرٌ مهمّ لتحديد نوع هذا الجنس.

ونحـن نعلم أن الهمذاني هو واضع الشكل النهائي للمقامة الأدبية بما تحويه من عناصـر دراميـة وفنيّة أدهشت أدباء عصره والذين من بعده. وبما أن المقامة الأدبية تعـتمد في مادتها الخام على ما في المجتمع العباسي من مثالب وعيوب فإن مادتها إذاً كانت جاهزة ومعروفة لدى المؤلف والقاري في آن معاً، لذا فقد كانت وظيفة الهمذاني الأساسـية تنحصر في كيفية صياغة هذه المادة الأولية في عمل فني ذي حبكة متميزة تجعلـه جنسـاً أدبـياً متفرداً ذا سمات وخصائص يعرف من خلالها، فهذا البناء الذي صـنعه ذو العناصـر الدرامـية والقصصية عرف باسم (مقامة) أصبح النموذج الذي يحـتذى لدى الأدباء اللاحقين لا يخرجون على معماره إلاّ فيما ندر. فمع وجود البناء أصـبحت مهمـة الكاتب التقاط صور من المجتمع والتاريخ ودمجها في مواقف تمثيلية محكمـة البـناء. وقبل أن نبدأ بدراسة الكيفية التي حبك بها السرقسطي مقامته، أود أن أنـوه إلـى أن السرقسـطي قـد وجه اهتمامه في هذه المقامات إلى الناحية الأسلوبية واللفظـية، وذلـك في التزامه لزوم ما لا يلزم مما أضعف المقامة من الناحية الدرامية والقصصية في بعض مقاماته ومع ذلك فإنها لم تفتقر إلى البناء الدرامي والقصصي بل طُعّمت به مما منحها المسحة الفنية التي تجعلها تنتمي إلى الفنون السردية.

لقـد تبين لنا من خلال دراستنا للنظام الزمني أن الوقائع في مقامات السرقسطي تعـتمد على مبدأي السببية والزمنية، إذ تتوالى هذه الوقائع على الورق (في البناء) كما فـي متنها الحكائي، مما ينتج عنه بناء متتابع تتوالى أحداثه في الزمان فكل حدث ينتج عـنه حدث يتبعه ولأن السرد في المقامات هو سرد لاحق يبدأ بعد انتهاء الأحداث، فقد

هيمنـت الصيغ الفعلية الماضية في تشكيلها لبنية السلسلة السردية المترابطة.[269] فينتج عـنه (تتابع للحركات وتعاقب للأفعال) [270] يدفعها في اتجاه السرد الطولي الذي يمنح المقامـة حالـة من التوازن المثالي تبعدها عن الإنحرافات داخل الزمن السردي والتي تتأتى لها عن طريق آليات الاسترجاع والاستباق، مما ترتب عليه اتخاذ المقامات نمطاً بنائـياً واحداً تشترك به أغلب المقامات، إذ أخذ هذا النمط شكل الحبكة الأروسطية التي تعـد الشكل الأساسي للحبكة والتي تتفرع عنه عدة تشعّبات وعدة تعقيدات، وقد عُرف هذا النمط بالحبكة المتوازنة التي تبدأ بالعرض ثم تأخذ الأحداث تتصاعد إلى أن تصل إلـى لحظة الذروة أو التأزم (النقطة الوسطى عند أرسطو) وبعد ذلك تأخذ الأحداث طريقها للحل نزولاً نحو النهاية كما في الشكل التوضيحي التالي:



وسنحاول دراسة أجزاء هذا النمط المتسلسل لنتعرّف من خلاله على الكيفية التي اتبعها المؤلف في بناء معمار مقامته.

- الجزء الأول : العرض (البداية)

يحتل صدارة المقامة مشكلاً جزءها الأول الذي يعد الخلفية الحيوية لهذه المقامة إذ يقـدم بـه المؤلف نبذة مجملة عن شخصياته، ويحدد البيئة المكانية التي تجري فيها الأحـداث واللحظـة الزمانية التي تقع خلالها الأفعال، وقد تتفاوت مساحة العرض في المقامـات اللزومـية من مقامة لأخرى، فمنها ما يكون فيه العرض قصيراً لا يتجاوز الجمل المحدودة، ومنها ما يكون فيها العرض طويلاً نسبياً يتشكلُ من عدة فقرات.

يـبدأ هذا العرض باخبار الراوي على لسانه بخروجه في سفر من الأسفار إلى إحدى البلدان معللاً السبب ، ومن ثم يقص علينا ما قد جرى معه وواجهه من مصاعب وأهـوال، ومـا كان عليه من غنى وفقر، وسعادة وشقاء، وما كان يعتملُ في نفسه من رضى أو بغض وما كان يشعر به ، من غربة وشوق واغتراب مقدماً بذلك صورة عن شخصـه وصـفاته وبعد ذلك ينتقل للحديث عن المكان الخاص الذي تدور فيه أحداث المقامة في فترة معينة " كالليل مثلاً "، مثل مسجد أو سوق أو بيت من البيوت قد دُعي إلـيه أو مجلس من مجالس الأدب أو الوعظ أو ساحة من ساحات المدينة أو غيرها من الأماكـن العامـة، مقدماً لها وضفاً تمهيدياً للحدث، وذلك عن طريق عرضه لمن بهذه الأماكن من أشخاص وصفاتهم[271].

" قـال دعتنـي دواعـي الغيّ، إلى أرض الرّيّ. فأقمتُ فيها والبطنُ خميصٌ، والـثوبُ قمـيصٌ. أعلـمُ أني الغريبُ، فأستريبُ. (وأني) الأسيرُ، فلا أسيرُ. ألمحُ فلا أطمـحُ. وأسـمعُ فـلا أطمعُ. وللحُرّ إحزانٌ وإسهالٌ، وللدهرِ إعجالٌ وإمهالٌ. إلى أن مـررتُ بمسجدٍ فيه ضجاجٌ، وجِدالٌ واحتجاجٌ. وإذا بخُصومٍ يختصمونَ إلى شيخ زون ذي حكم وصولٍ. فتأمّلتُ قضاياهُ، وتوسّمتُ سجاياهُ. فإذا بها تدورُ على مُجونٍ، وتؤولُ إلى شُجونٍ. وبقِيتُ إلى أن جنَحَ الأصيلُ، وحن إلى عطنه الفصيلُ. وخلا ناديه، وأسكِتَ مُـناديه. وهـو يَرمُقُني بطَرفٍ حديدٍ، ورعيٍ شديدٍ. وأنا متزمّلٌ في عباءةِ خَلَق، مُتوارٍ خَلَقاً في حَلَق [262].

فهـذا الـنّصّ يوضـح أين حط الراوي ركابه وماكان عليه من الجوع والعري والفقر وما كان يشعر به من الخوف وكيف أنه لجأ إلى أحد المساجد عند الأصيل فوجد الناس به في مجلس قضاء يترأسه شيخ ذو حكم وصول وتؤولُ قضاياه إلى شجون.

نلاحظ أن العرض في النص المقامي، يشكل حلقة تتعلق بالراوي وأفعاله، إذ إنه يعـرض لـنا ما يقوم به من أفعال وما يقع معه من أحداث تأخذ كلها صيغة الماضي وحـتى يتصـل هذا الجزء مع الجزء الذي يليه، نجد الراوي يقدم له من خلال عرضه لمكـان الحدث ووصفه الأشخاص وما يدور به من أحداث أولية جاءت على لسانه حية نابضـة بالحـركة مراوحاً بين السرد والوصف مبيناً توالي هذه الأحداث عبر الزمن، وذلـك بـربطها بلحظة زمنية تتدرج الأحداث متصلة منها نحو النهاية في تتالي يأخذ

مــبدأي السببية والزمنية، فضلاً عن أنه زرع لنا بذرة التشويق التي تدفعنا للكشف عن هذه الشخصية التي يقدم لها هذا الوصف.

-الجزء الثاني : المرحلة الوسطى

فــي هذا الجزء تأخذ أحداث المقامة بالتطور والصعود بتركيز شديد نحو الذروة أو الأزمـــة وهـــي اللحظـــة التي تصل بها الحبكة المقامية إلى أقصى درجات التكثيف والإنفعال، ولقد بدت نقطة التحول في المقامة متجهة نحو الحل [273].

ويُعدُ هذا الجزء مختصاً بالبطل (السدوسي) وقد يشاركه السائب فيه وقد يقف على الحياد وقد يكون الفريسة المستهدفة فيه ، فالبطل يظهر في هذه المقامات وفي هذا الجــزء بــالذات علــى أنــه شيخ أديب مستكدٍ يسأل الناس المال والرزق بطرق شتى ووسائل احتيال غريبة يمكن أن تحصر في وسيلتين أساسيتين :

1- البراعة الأسلوبية.

2- التحايل.

- البراعة الأسلوبية

وهـــي ســـمة يمتاز بها البطل تمنحه القدرة على استعطاف الناس والتأثير فيهم فيســـارعون إلى إكرامه وإعطائه ما يريد من مال ومتاع وهو حين يقف واعظاً ناصحاً مـــتأملاً يستغل المكان وما يدور فيه ليوظفه من أجل ما يود الوصول إليه، تقف حائراً أمـــام تفننه بالقول واقتداره على سلوك تشعباته وضمها في سلك خطابي ذي نبرة دينية خاشعة مؤمنة مبصرة [274].

-الحيلـــة

لم يكتفِ السدوسي ببراعته الأسلوبية وبلاغته وفصاحة لسانه، وإنما سلك شعاب الـــتحايل من أجل الارتزاق وكسب العيش متنكراً متخفياً وراء أقنعة متعددة يلبسها من أجـــل اتقانه أداء هذه الأدوار بكل يسر وسهولة مطمئناً إلى أنه لن تكشف حقيقته على الجمهور الذي ينصب حبال مكائده عليهم.

وقـد عـرّف القـناع على أنه " ذلك الغطاء المستعار الذي يوضع على الوجه لاخـتفاء ملامـح شخصية الممثل الأصلي" [275] في التراجيديات الإغريقية،وربما أنه عـرف قـبل ذلـك إذ ارتبط بالشعائر والطقوس الدينية القديمة، وبعد ذلك انتقل القناع للمسرح وأصبح القناع تقنية فنية مرتبطة بالمسرح في المقام الأول [276].

ومـع ذلك نجد كتّاب المقامات يتخذونه أساساً قانونياً لاقامة بناء قائم على مبدأ ثنائية الخفاء والتجلي[277] وتبرز هذه الثنائية من خلال الحبكة المقامية القائمة على تنكّر البطل المحتال في بداية المقامة وانكشافه في نهايتها.

لقـد أصبح القناع جزءاً لا ينفصل عن المقامة وذلك لأنه أداة الخفاء التي تمنح الـبطل سـمة التلوّن والتخفي والتي تساعده على أن يلعب الدور الذي يراه مناسباً عند الضرورة وعلى هذا الأساس لا بدّ من توضيح الطرق المختلفة التي استعملت بها تقنية القناع لخدمة الحيلة للمقامة عند السرقسطي.

تـبدأ خيوط هذا القناع من خلال ذلك اللثام الذي يُلبِسُه المؤلفُ بَطَلَهُ ومن الزي الـذي لا يطيل وصفه مكتفياً ببعض العبارات المقتضة التي تحمل رسالة قصيرة تعبّر عـن حالـة " فبينا أنا ذات يوم في مجلسِ وعظٍ لبعضِ النُسّاك، ونحن في ذِكرِ البخلِ والإمساك. نذكُرُ ما جاء فيه، ونتتّبعُ القولَ ونستوفيه إذا بشيخٍ في أخلاقٍ، يهتفُ بإقلالٍ وإمـلاقٍ. ويَلحُّ بالسُّؤالِ، ويُذكّرُ بالمالِ"[278]، " فانبرى من بين الرفقة إليه شيخ قد تذرّع بزمال وتلفّع بأسمال... " [279].

تمتد خيوط هذا القناع إلى ما أطلقت عليه وداد القاضي، القناع الحاجز[280] وهو نـوع مـن الأقـنعة يستعمله البطل إما من الظروف المحيطة به كالليل مثلاً إذ يستغله سـتاراً واقـياً بيـنه وبيـن الآخريـن حتى لا يتعرفوا عليه كما في المقامة السّادسة والعشرين.

" فبينا نحن كذلك إذا بشخصٍ يستره الظلامُ، ويسمو به الكلامُ. وهو يقولُ يا بني الآداب الغضّـة، وأربـابَ الذهبِ والفضةِ. يا بني الأعاجم، هل لعودي من عاجمٍ.هل لبشـري مـن واجـم. أين النبيهُ والمثيل، أين التشّبيه والتمشيل. ها أنتم عصابة، فأين الإصـابَة. جرحـتُم الأدب، وقرفتُم النّدب. وجُرتُم عن الغَرَض، وشُغلتُم (عن الجوهر بالعـرَض). قـال فحرّكَ منّا وهزّ، وغلبنا وبَزّ. (فاستدنينا جوارَه)، واستعدنا حوارَه.

فـأبى واسـتنفر، وقال مِثلي لا سَفَرَ ولا أسفرَ. حتى ينالَ الظَّفَر، أو يتمطى العَفَر. ألا فاسمعوا ثم اسمعُوا، ثم ايأسوا أو فأطمعُوا"[281].

وأمـا اللـيل فقد كان الوسيلة التي استظل بها الفتى ابن السدوسي ليسحب على السائب أردان حيلته إذ كان حاجزاً بينه وبين الحقيقة التي تكشفت له مع الخيوط الأولى لـنهار. ومن الأمورالتي يلجأ إليها البطل أيضاً تمعنه في التنكّر إذ يتمنع على الراوي ولا يحـاول إعطـاءه الفرصـة لأن يـتأمله وذلـك لـئلا يـتعرّف عليه " فأذا بشيخ يـنفض أحلاسـه، ويديـم تطـرفه واختلاسه وهو على ذلك عنّي يخنس، ويبدو تارة ويكنس... "[282].

لقـد منح القناع المرئي[283] البطل رخصة لعب الأدوار دونما عقبات، فتقمص شخصـيات عديدة متماهياً ومتلبساً بها مخفياً حقيقته على الناس مما يجعل لعبة التحايل والخداع تأخذ مسارها إلى النهاية المرتجاه لدى البطل.

نجـد السدوسي يقف أمام الناس يسألهم المال بعد أن تقلبت به الحال فأصبح ذا فاقة وعيال زَوَتهُ عنهم الأقدار وتباعدت بينهم الدار، فأصبح غريباً طريداً يعتام الكرام، ويتسوغ الحلال الحرام، ونجده أيضاً طارق ليل قد تقطعت به السبل يطلب الإقامة إلى الصـباح يـتحف القـوم بغريب الأخبار ويفتنهم بعلمه[284] وأدبه ونراه قاضياً محتالاً ويظلـم ويرتكـب كل ما يمنحه المال دون ورع ولا خشية[285] وإمام مسجد يؤم الناس والصـلاة[5] ومتمرداً عليه في احدى الحانات يُرقِصُ حماراً ويعزف مزماراً[287] وإما في أحد أسواق واسط فانه يكتسب رزقه من ترقيص دبّ له[288].

وفي آخر المطاف ينتحل مِهنة الطبّ والعِرافة يداوي المرضى ويعرف النجوى ويخاطب الجِن قائلاً له حيث كان يُرقي فتى مريضاً بين يديه " يا ماردُ سهمك صارد. يـا مـريدُ، ماذا تريد. ما أطغاك ما أعصاك، ما أبعدك عن الخير وأقصاك. أخرج يا واغـل فـانك شاغل، أبعد يا خاتل، فإنك قاتل، لا تَنفُذ إلاّ بسلطان، بُعدت من شيطان. والله لئـن لـم تمر هوناً، لأحملنّك أوناً، وأبوئك من الأرض جوناً وأوسع خونك خوناً. ولأجلبـنّ على خيلك ورجلك، ولأريقن ماء سجلك. ولأذهبنّ بناجلك ونجلك. ولأرسلنّ علـيك مـن الذكر كتائب، ولأجنبنّ إليك من الحفظ جنائب وجلائب. تذهبُ بك في كل مذهـب، وتـرُدى بعفريت ومُذهب. أعليّ تتمرّد، ولو ليّ تتجرد، ومنهلي تتورد. شاه

وجهك، وتاه مذهبك ووجهك. اذهب يا ولاّج، كما ذهب الحلاج. تجرد عن هذا الجسد. وإلاّ أوثقــتك في مسد. وأسكنتك قيعان البحار، أو ألحقتك بأمّتك في الصّحار. وأودعتُك صُــمّ الصــخور، بعــد أن أعذبَــك بكــل رقيَةٍ وبُخور. ثم قرأ عليه وزمزم، ونقبّض واعرنــزم. وشحا فاه وتثاءب، وتراوغ وتذاءب. ثم رجع إلى الناس وقال يا أيها الناسُ عــندي في هذا الشأن سرائر، وخبايا من الحكمة وضرائر، أخذتُها عن العلماء، ولُقنتُها عــن الحكماء. أين من شكا من هذه الأعراض، أين من رمى من هذه الأغراض. أينَ من لحقته آفة، أين من برّحت به علاقة أو شآفة. أين من خامرته الأشواق والوساوس، ولعبــت به الأجراس والوساوس. أين من سحرَه ساحِر، أو دحره داحِر. أين من لقعتهُ عين، أو رهقه دين. عليّ الضمان، وله الأمان. وأنا الزعيم، وله النعيم "[289].

لقــد كان وراء هذه الأقنعة فنانٌ ماهرٌ يتقن أداء أدواره بكل مهارة مجسداً البعد الفني (التحيل) الذي يقوم عليه الفن المقامي الذي عرفناه من خلاله والذي يعد أساس المقامة.

فالسدوســـي يــتخفى ويتنكر ولا يكشف عن حقيقته إلاّ في نهاية المقامة بعد أن يحقــق غرضـــه ومراده وقد تبقي مجهوله لدى الجمهور ولا يكشفها إلاّ السائب الذي يدفعـــه الشــك أو الفضول إلى التعرف عليه وقد لا يعرفه حتى السائب إلاّ عن طريق الــرقعة التي يتركها في نهاية المقامة شارحاً فيها حاله وحيله شعراً.[290] ومن الأمور التـــي تخــدم البطل وتجعل قناعه سليماً معافى لا تقترب منه آفة الهشاشة هو انه دائمُ التنقل والترحال فعدم المعرفة المسبقة لشخصيه من قبل الجمهور الذي يراه للمرة الأولى ليمنحه الفرصة لان يرتدي القناع المناسب ويلعب من خلاله الدور الذي يناسب الزمان والمكــان فــيفرض سيطرته عليهم من خلال أفعاله وأقواله التي تبدو من سحر الخيال لــدى هــذا الجمهور الساذج البسيط الذي لا يتعدى كونه حشداً من السفهاء والضعفاء والاغبياء يفتنهم بكلامه ويسلب عقولهم بترقيصه دباً فضلاً عن أنه جمهور يجهل العلم والأدب ويؤمــن بالخــرافات والخزعبلات " قال فعلمنا أنه السروب الجوال، والنطوق القــوال. أبو حبيب فتفرقنا وراءه ننفض عليه الطرق، ولا نأمن عليه الخلاعة والخرق. حــتى وجدنــاه فـــي بعض الخانات يُرقّص حماراً ، وينفُخُ مزماراً. وحوله من الناس أوبـــاشٌ وأوشابٌ، وقد أصابهم من قوسه نبالٌ ونُشابٌ. وقد استهواهم أمرُه، واستفزهم

زمـــره. فمـــن مصـــفّقٍ مازجٍ، أو مصفقٍ هازجٍ. يروقُ إيقاعُه، ويعجبُ إدقاعُه. ومن طائشٍ ناقصٍ، ولاعبٍ راقصٍ" (291).

وبقي لنا أن نقول ان هذه المرحلة تقوم في بعض المقامات على مبدأ الحوار بين الشخصـــيات الفاعلة في النص ، والذي يدفع الأحداث نحو النهاية المحتومة والوصول بها إلى الجزء الثالث والأخير من المقامة لحظة الانكشاف والتجلي.

الجزء الثالث – لحظة التجلي

وهـــو الجـــزء الأخـــير والعضـــو المكمّل للمقامة وهي اللحظة التي يتعرى بها السدوســـي أمـــام الـــراوي بعـــد أن يطرَحَ القِنّاع عنه ويتعرّف على حقيقته بعد تخفيه واحتـــياله، ويكـــون ذلـــك أما باختياره هو تاركاً رقعة شارحاً بها حاله وحيله وأسبابه ومبررات أفعاله وأما بفضول من الراوي، والملاحظ على هذا الجزء أن الراوي يلعب دور المخـــبر الذي يدفعه الشك لأن يتأكد من صحة ما يدّعيه هذا الرجل أي أنه يلعب دور البطولة إلى جانب البطل السدوسي وبهذا الجزء الأخير تسدل الستارة على أحداث المقامـــة، فكـــل جـــزء منها اختص بمهام تهيء الجزء الذي يليه. الجزء الأول التقديم للاحـــداث عـــن طريق وضع القاعدة الزمانية والمكانية ورسم الشخوص، وأما الجزء الثانـــي فهو مختص بالاحداث التي تتطور عن طريق الصراعات المختلفة مشكلة حبكة المقامة والتي تكون نهايتها في الجزء الثالث لحظة التجلي والانكشاف.

لقد كان هذا البناء هو البناء العام والغالب على المقامات اللزومية والذي يتشكل من تنكر البطل ثم نيْله ما يريد وانكشاف حاله على يد السائب في الختام ومع ذلك فاننا يمكن أن نجد هذا الهيكل على النحو التالي جمهور يتوسطه شيخ يعظمه أو يزخرف له حديثاً أو يرقص له دباً أو يدعي المعرفة بالغيب ثم فوزه وانطلاقه، وأقباله على المنكر وشرب الخمر. انكار الراوية فعله ذلك وتوبيخه وتوجيه اللوم له، دفاع البطل عن نفسه عن طريق ذمه الزمان وأهله.

والملاحـــظ أن المقامـــات اللزومية من حيث تركيب حبكتها تنتمي معظمها إلى المقامات ذات الحبكة العضوية المتماسكة، وذلك لان النص المقامي السرقسطي نص لا يمـــيل إلـــى التعقـــيد والـــتعدد فـــي الموضوعات وإنما يميل إلى الحبكة البسيطة ذات

الموضــوع الواحــد والحكاية الواحدة التي تعتمد على تكثيف الأحداث وجعلها في بناء مكــثف لا يمــيل إلــى الإطالــة، وذلك أن النص المقامي نص قصير نسبياً من حيث المســاحة ومن حيث الزمن لا يتعدى الساعات أو أياماً محدودة وأن أحداثه تجري في مكان واحد أو اثنين فتعطي البلد والمكان الخاص بهذه البلد كالمسجد أو حانه أو ساحة مــن ســاحاتها العامــة وشخصياتها معروفة ومحدودة لا تتجاوز الواحد والاثنين عدا الشخصــيات الرئيسية وعلى العموم فان أحداثها تسير في خط مستقيم دون أيّة تشعبات نتيجة لوجود حكايات متعددة داخل النص المقامي كقصص ألف ليلة وليلة، إذ نجد هذا التشــعب في المقامة العنقاوية إذ تضم في ثناياها أكثر من قصة في آن معاً قد ضمنها الكاتب مقامتة عن طريق آلية الاسترجاع.

لقد كان العرض السابق مختصاً بالبناء العام أي (الهيكل) أما طريقة المعالجة الفنــية التي يتبعها الكاتب في سرده للاحداث والربط فيما بينها فسيكون مدار بحثي في هــذا المقام، وذلك عن طريق تناول مقامة أو مقامتين بالدراسة لئلا ألجأ للكلام النظري المعمــم الــذي يقودنــي للوقــوع في المغالطة والتناقض وذلك لأن لكل نص مقامي خصوصــية فــي طــريقة عرضه هذا من جهة وحتى تتضح الصورة بجلاء من جهة أخرى.

وعلــى العموم فأني سأتناول مقامتين تأخذ واحدة منهما نصيبها من الإجادة في حبكة للاحداث وسيرها في مسار منطقي لا يشوبه الخلل من البداية إلى النهاية مسخراً أياهــا لنســيج حيلة مقنعة تنطلي على السائب والقاريء معاً. والنموذج المقترح هاهنا المقامــة الفرسية والتي تدور أحداثها حول وقوع السائب فريسة لحيلة السدوسي، وابنه حيــث عــرفا نقطة ضعفه أمام الخيل، إذ كان مولعاً بها في أيام شبابه ولاظهار قدرة الكاتــب على نسيج حيلته واستغلاله لكل الامكانات المتاحة لا بد لنا أن نتتبع طريقة في الحبك وتسلسل العمل المقامي في الوصول به إلى بناء يمكن أن يوصف بالإتقان وأول مــا نبدأ به المقدمة أو العرض والذي اختاره السرقسطي لان يكون القاعدة التي تنطلق منها أحداث المقامة وهي أن السائب كان في شبابه معجباً بالخيل مولعاً باقتنائها " قال الســائب بن تمام كنت في زمن الشباب الغرانق، والنماء المغانق. قد تفننتُ في السّفاهة فــنونا، وجننت في البطالة جنونا. أخرجُ من طور إلى طور، فمن كور إلى حور، ومن

قصـــد إلـــى جور. فتعوضت في بعض الأوقات من الحسان الرعابيب بالعتاق اليعابيب (وملـــتُ من) قرع الطنابير إلى قرع الظنابيب. استطرفُها نوعا فنوعا، وأقتنيها كرها وطوعا. فأرسلُ طرفي بينها سربا، بعد سرب، واستطرفُ لها كلّ مورد وكلّ شرب. ثم ارتـــاد لها المراعي، وأختارُ المُحافظ والمراعي. وأجعلُ لها علامةً ووسما، وأدعو بها اســـما فاســـما. أطـــربُ إلىصـــهيلها طربي إلىالأغاني، وتشوقني كما تشوقُ المنازلُ والمغانـــي وربما باهيتُ. بها الكتائب، وسابقتُ النجائب. فحزت قصَبَ الرّهان، وأتيت عزيـــزا غير مهان. فتستفزني أريحيه الظفر، وألصقُ خدّ المُناوي بالعفر. فأقمت على ذلك أعواما، أصاحبُ أقواما فأقواما [292].

لقـــد كـــان اهـــتمام السائب بالخيل الورقة التي استغلّها السدوسي في لعبته على الســـائب، فاخـــتار الوقت المناسب والوسيلة المناسبة لتبدأ الأحداث تتحرك في الاتجاه المطلوب.

لقد قام السدوسي في إحدى الليالي وعند العشاء تحديداً بِدفعهِ فتىً كالشّهاب، نقي الإهاب، على هيكل كالفدن، قد جلّل بفاخرٍ من وشي وعَدن. له هادٍ وأشرافٌ، وسبائبُ وافيةٌ وأعرافُ. لا تلوحُ عليه هُجنةٌ ولا إقرافٌ. أمام السائب ليقوم بخطاب استعراضي يعرض من خلاله أوصاف هذه الفرس وما تمتاز به من صفات جمالية وقدرات سحرية وأصالة.

" قـــال هذا المُقربُ القاربُ، هذا الطالعُ الغاربُ. هذا الساري السارب. هذا ابنُ الوجـــيه ولاحـــق، هـــذا اللحـــوقُ لكل لاحق. هذا قيدُ النواظر، وفوتُ المناظر، وغيظُ المُـــناوي والمُـــناظر. أيـــن مـــنه داحسٌ والغبراءُ، أين الجمّاءُ والشقراءُ. أين اليعبوبُ والـــيحمومُ، أين العَداءُ والجمومُ. هذا تليل، كما زها التاجُ والإكليل. هذا هاد، كما هدَى إلـــى الرشـــدِ هاد، وعينٌ كمرآةِ الصنّاع، يُديرُها بمحجرها من القناع. ومنخرٌ كوجارِ السّـــباع، ومُغـــارِ الضّـــباع. وأذُن حشـــرٌ، لا طيٌ ولا نشرٌ. كورق البرير، أو السنّان الطريـــر. صـــادقةُ الســـمعِ، وادقـــةُ اللمعِ. تُحسُ وطء الذّر، وتؤذنُ بالخير أو بالشر. وجمجمـــةٌ كـــالعلاةِ ، أو السعلاةِ بالفلاةِ. إلى جرانٍ، كالإران. وجوفٍ هواء، وأضلاعٍ رواء. إذا أقـــبل أو أدبـــر، حـــدّث عـــنه الحُسنُ وخبّرَ. وإذا قطفَ منه قاطِف، فالبرق الخاطِف. وإن سار منه سائر، فالطيفُ الزائر [293].

نتيجة لهذه الأوصاف التي قدمت على لسان الفتى كان الحدث يتحرك بحذر نحو الـــذروة إذ شعر السائب أنه أمام فرس فريد فدار بينه وبين الفتى حوار زاد من اعجابه وتعلقه بهذه الفرس حيث أجابه عن السوط الذي يستعمله من أجلها " فقال مثله لا يُبعثُ بســوطٍ ولا زجــر، ولا يدعــى بحصانٍ ولا حجر. مالك وجراؤه، وليس لك بيعُه ولا شراؤه. هو سكابي*، اتخذتُه لركابي. واصطفيته لزماني، وأعددته لأماني. لا يُعارُ ولا يُباع، ولو بُذلت فيه الضيّع والرّباع. هو كفي وقدمي، ويُسري وعدمي. ولحمي ودمي، واغتباطي وندمي. قال فمازال قوله يؤكدُ به ولوعي، ويُشبُ نار الحرص بين ضلوعي. إلى أن أجزلتُ له العطاء، وكشفتُ الغطاء[294].

وزيـــادة في التحايل والخداع رفض أن يبيعها للسائب حتى بعد أن أجزل له بها العطـــاء فقد أدرك أن حيلته بدأت تأخذ مفعولها في نفس السائب وحتى لا يقلقه الشك ، سلك له طريقاً جديدة قد مهدها جيداً وهمية أنه أدرك اعجابه الشديد بالفرس وعلى ذلك فانه يود وضعه امانة عنده ريثما يعود من سفره إلى عُمان، إذا أنه مطر له وأنه مشفق علــيه من وعثاء السفر مقابل بعض من المال على سبيل السلف أو الدين يعيدها له بعد أن يعــود لاعادة فرسه من عنده أي يجعله مجرد رهينة مقابل بعض من المال لا البيع لاظهــار تعلقـــه وأنـــه لا يستغني عنه من جهة وحتى يزداد تعلق السائب به من جهة أخرى " قال قطري شاسع والمدى بيني وبينك واسع. وقد أخذت منه الأسفار والموامي والقفـــار. وهو كما تراه طليح، وأنا عليه مشفقٌ ومّليح. وأنا من طريق على طهر، وقد نابت نوائبُ الدهر. ولكن لما أراه من سررك، وعجبك به وعزوك. أُمتّعُك به خلال ما أرجعُ من عمّان، ثم أسألُك فيه الأمانة والأمان. وإنّي محتاج من المال إلى هنيدة تكون عــندي سلفا، وأنا أرجو من الله خلفا، وإنك ستوسعُه قياما عليه وعلفا. فما أفارقه بعلم الله إلا كما يُفارق الوالدُ ولده، والعاشقُ جلده، والقاطنُ بلده[295] .

وبـــراعة في التّحايل أظهر لنا أن شيخه لم يكن راغباً في بيع هذه الفرس وأنه أبـــدى فـــرحاً وسروراً حين علم من ابنه بعدم بيعها له، وأنما وضعه أمانة عنده ريثما يعــودان مـــن سفرهما. وعند الفجر وصلت أحداث هذه المقامة إلى قمتها حين حصلا علـــى المـــال من السائب بعد أن استضافهما ليلة كاملة وهي اللحظة نفسها التي بدأت أحـــداث المقامـــة تنحدر نحو النهاية التي تحمل عنصر المفاجأة المنتظر بحكم معرفتنا

المسبقة لطبيعة النص المقامي فكانت هذه المفاجأة المنتظرة بالنسبة لنا والمدهشة والمؤلمة للسائب تكمن في طيات ذلك الخط الذي أودعه أياه إذا وجد فيه.

رماك عن غرّةٍ حبيبُ	يا أيُها الخِلُ والحَبيبُ
وأنتَ خدنٌ له حبيب	غرّكَ من قبله أبُوه
لا العُرفُ منه ولا السبيب	غرّك من وصفه جوادٌ
شبّ علي عهده شبيب	أخنى على عُمره زمانٌ
فعيشُه الماءُ والزّبيب	ليس بفيه سنانُ سنٌ
حّدده الوَرسُ والصبيبُ	ولونُه لا يُحسَدُ لكن
أنكَ في حجرها ربيب	هل علمتَ ويحَكَ الليالي
والشّدّ من جريه دبيب	تسأله الجَرى في مداها
لم يدرِ ما الركضُ والشّبيب	غرّك منهُ صهيلُ مُهر
يفرقُه الماهرُ الطبيب	هلاّ وفي صونه دليلٌ
وكل تيسٍ له نبيب	فكلُ طرفٍ له صهيلٌ
لا هو أسفى ولا ربيب	أخبث به من سليل عير
قد يُخدَعُ العاقلُ اللّبيب	هوّن عليك الحديثَ عنه

قال فتنوّرته فإذا به كما ذكر، فلا حَمَد حامدٌ ولا شكَر. لا عيرٌ ولا فَرَس، ولا صهيلٌ ولا جرَس. جلدٌ قد تخدّدَ، ولحم قد تبدّد. وإهابٌ قد تقلّصَ، وشَعرٌ قد تملّصَ. وضرسٌ قد نفِدَ وقنيء، وعظمٌ قد ضوى وضنيء. قد خضببَه(بالحنّاءِ والورَس) خاضبٌ، ونَضَبَ ماءه من الدهر ناضب. قد ألصق عُرفُه وذَنبُه بالغِراء، ورُكِبَ في مثلِ الجريد أو السّراء. فصيّرنُه طُعمَةً للنسور والعقبَان، وفريسةً للأسودِ والذؤبان. واحتسبتُ فيه المَصاب، وقلت مثلي أخطأ وما أصاب"[296].

لقد كان هذا النص الشعري يحمل في طياته ما لم يكن يخطرعلى بالنا وبال السائب ترنيمة مؤلمة تؤذن بنهاية حلم عاشه السائب ليلة كاملة تجلّت حقيقته مع خيوط الصباح الأولي.

لقــد أمسك السرقسطي بزمام المقامة من البداية إلى النهاية إذ قام بوضع القاعدة التي ستنطلق منها الأحداث في العرض الأول الذي يشكل الجزء الأول منها، فاختار أن تكون شخصية الراوي الهدف للسدوسي وعليه فلا بدّ من وجود الشيء الذي يستطيع أن يستعمله البطل من أجل ايقاعه في الشرك فكان حبه للخيل وولعه الشديد به الوتر الذي سـيعزف علـيه السدوسـي. وحـتى تبدأ أحداث المقامة في سيرها إلى الأمام أوكل السرقسطي زمام أمرها إلى البطل فبدأ عمله منذ الساعات الأولى دليل لليّل مصدرالقوة بالنسبة له إذ يشكلُ حاجزاً يحجب به الحقيقة عن الراوي ومن هنا بدأت أحداث المقامة ترسـم خطواتها على ساحة العمل المقامي رويداً رويداً صعوداً نحو القمة وحتى تسير الأحـداث وتنطلـي الحيلة قام السدوسي بحبك حيلته على النحو التالي، مستغلاً جميع الظروف:

1- اختيار الساعات الأولى من الليل.
2- دفـع فـتى كالشهاب نقي الأهاب لأن تكون السنّارة التي يضع الطعم من خلالها، فالفتى ذو أوصاف لا تنبيء إلاّ عن فتى ذي مكانة رفيعة.
3- جعل الفتى يقدّمُ خطاباً يعرض فيه أوصاف الفرس وما تمتاز به من محاسن.
4- إظهار التمسك به وأنه ليس للبيع حتى بعد أن أجزل السائب له العطاء فيه.
5- إظهاره الأشفاق عليه من وعثاء السفر.
6- يتركه أمانة مقابل بعض المال بعد أن تأكد من أعجاب السائب به.
7- وكانـت المحاولـة الأخـيرة تظاهرالرجل بالفرح والسرور لعدم بيع ابنه الفرس للسائب وذلك لانه لم يكن يرغب في ذلك.

فمـا كان من السائب أمام كل هذا التحايل والخداع، إلاّ أن يصدّق كل ما يجري حوله.

وأمـا المقامة الثانية، والتي أتناولها بالدراسة، المقامة الحادية والعشرون، والتي تـدور أحداثها في البحرين، وحتى يتّضح الغرض من وراء تناولي إياها، أقدّم عرضاً سريعا لها مقسماً على شكل وحدات كالآتي:

1- يخبرنا الراوي أنه قد وصل البحرين وهو أشعث أغبرلا مؤنس ولا صديق له.
2- توجه عند المساء إلى أحد المساجد بغية البيات فيه فيجد الناس بين راكع وساجد.

3- بعد فراغ الأمام من الصلاة والتفرغ والابتهال دار بينه وبين الراوي حديث، تعرف عليه وعرف قصته من خلاله.

4- وهـــي أنه قدم من اليمن بعد أن أغواه أبو حبيب بكل قبيح حتى تبدد ماله فحين رآه أعرى من النبع فارقه فراق الشرار للزند.

5- مواســـاة بحالــه، دعاه الأمام إلى بيته فوجده منزلاً رحباً ذا أهل وصحب فوطأ له مهاداً ودعاه للنوم.

6- قام السائب بدفع صرة من اللؤلؤ النثير إلى الأمام وأوصاه بها صوناً لها وحفظاً0

7- في الصباح وجده الأمام قد سرق اللؤلؤ وهرب تاركاً له رقعة أدرك من فحواها أنه وقع في شرك السدوسي.

8- بعـــد أن عـــلا صياحه وتوجعه أسرع إليه أهل المكان وأخبروه أنهم علموا أنه من صيده الليلي وأنهم أهل لهو ومجون، يأتيهم هذا الأمام الكاذب ليلاً فينهمك معهم في البطالة والغواية.

يتّضحُ من خلال هذا التلخيص، وجود التناقض ما بين الأحداث في هذه المقامة نتـيجة للإفــتعال غير المبرّر وغير المدروس للأحداث، وذلك من أجل بناء حيلة يظن السرقسطي أنها سوف تنطلي على القاريء.

فقد ظهر هذا التناقض بين الأحداث من أول المقامة إلى نهايتها من خلال وجود صورتين متناقضتين، واحدة في بداية المقامة والثانية في نهايتها:

الأولى منهما: تُصوُر السائبَ على أنه ابن سبيل قد ورد البحرين أشعث أغبر لا مؤنس ولا صديق بعد أن تبدد ماله نتيجة لخداع صديقه أبي حبيب. وأما الصورة الثانية فهي: وجــود صـــرّة من اللؤلؤ النثير مع هذا الرجل الفقير الحال الذي تبدد كلُ ما يملكه من المـــال في اليمن قبل أن يصل البحرين والتي قام بدفعها إلى الإمام حفاظاً لها وصوناً. فهـــتان الصورتان المتناقضتان تدفعاننا لطرح الأسئلة التالية: من أين لهذا الرجل اللؤلؤ فـــي نهاية المقامة، وقد أخبرنا في بدايتها أنه ورد البحرين خالي الوفاض بعد أن تبدد كـــلُ مـــا لديه من مال على يديّ السدوسي في اليمن؟ وفضلاً عن ذلك، ما السبب الذي يدعـــوه إلـــى دفع مثل هذه الصرّة للإمام مع أنه قادرٌ على حفظها وإخفائها؟ والسؤال الأهم والذي تُظهرُ إجابته الإفتعال غير المنطقي وغيرالمبرّر لهذه الأحداث، هو من أين

للسدوسي أن يعلم بوجود اللؤلؤ لدى السائب حتى ينْصُب شباك حِيَلِه عليه وهو الشخص الوحـيد الـذي يعلمُ أنه لا يملك المال بعد أن تركه خالي الوفاض وهرب عنه ؟ وإلى جانـب ذلـك كله هل يُعقَلُ أن السائب لم يدرك أنه في بيت لهو ومجون لا بيت أسري يفترضُ أن يكون هذا الإمام فيه لا في بيت كهذا؟.

إن الإجابة على مثل هذه الأسئلة، يظهرُ من خلالها التناقض ما بين أحداث هذه المقامة الناجمة عن عدم احتراس السرقسطي من الصنعة الافتعالية التي ينقصها التدبّر والتنسـيق بيـن الأحـداث، فكانت النتيجة بناءً قصصياً متناقضاً من بدايته حتى نهايته يحسب عليه لا له.

التشكيل اللغوي

كـان الـذوق ومـا زال مدار الاهتمام على مساحة العصور الأدبية، فما كان مرفوضاً في عصر من العصور الأدبية السابقة، قد أصبح اتجاها له سلطانه في عصر لاحق.

فبعد أن كان الشعراء – والنقّاد يفضلون الشعر المرسل على السجية دون تكلّف أو تَعمّـل، أصـبح هناك اتجاهٌ آخر يفرض سلطانه على ذوقهم الأدبي منذ أن ظهرت تباشيره الأولى عند بشّار بن برد ومسلم بن الوليد حتى تأكد وجوده وفرض نفسه على شعر أبي تمام[297].

ويوّضـح ابـن المعـتز في كتابه " البديع " تربع الاتجاه " البديعي" على عرش الأدب شعره ونثره " إذ أتاح بوضعه لهذا الاتجاه ما لم يُتَح لغيره من الاتجاهات الأدبية عند العرب، فقد وضع أصوله النظرية القائمة على أسس فكرية وفلسفية وهذا ما لم يُتَح للاتجاهات الأخرى لكي تسمو وتتبلور وتكوّن مذاهب أدبية واضحة المعالم"[298].

ومـع أن المذهـب البديعي بدأت بواكيره الأولى بالشعر فقد نما وترعرع بالنثر اتجاهـاً أدبـياً يضـفي علـى نتاجهم حسناً وجمالاً تستعذبه النفوس وترق له الأسماع فظهرت الرسائل والخُطب التي تسرف في حُليّ الزخرفات البديعية وأسرف المتأخرون مـن الكـتاب في اصطناع هذه الزخارف والاغراف في تنميقها وعلى وجه خاص في تلك الأجناس الأدبية التي تحتاج إلى أناةٍ وروية ومنها الرسالة والمقامة.[299]

وفــي العصــور اللاحقة لم يتوقف تيار الصناعة اللفظية بل أخذ يزداد ضراوة وشدة حتى نرى ضراوته تتأجّج عند أهم أدباء القرن الخامس الهجري وأغزرهم نتاجاً هــو أبــو العلاء المعري وذلك بإلزامه نفسه بما لا يلزم عليه في سائر شعره ونثره إذ خطّــه مــنهجاً لنفسه ولزوم ما لا يلزم عبارة قديمة تعبر عن ظاهرة شاعت في الشعر أولاً وفــي النثر ثانياً وكانت تعني " أن يلتزم الشاعر ما لا يجب عليه ليدل بذلك على غُــزرِه وســعة ما عنده"[300] أو أن يلتزم الناظم والناثر ما لا يلزمه[301] طلباً لزيادة في التناسب والاعتراف في التماثل"[302].

وهــو وفقاً لتعريف البلاغيين أن "يجيء قبل حرف الروي[303] وما في معناه من الفاصــلة ما ليس بلازم في مذهب السجع"[304] كقوله تعالى (وأما اليتيم فلا تقهر وأما الســائل فلا تنهر)[306] أو هو: " التزام الدخيل[7] حرفاً معيناً "[8] وقال فيه صاحب الكافية هو "أن يلتزم الناثر في نثره أو الشاعر في شعره قبل حرف الروي حرفاً آخر فصاعداً علــى قــدر قوتــه مشروطاً بعدم التكلف"[308]وقد أصبح هذا المصطلح البلاغي منهجاً لــبعض مــن الكتاب والشعراء يتفننون فيه مبدعين صوراً متعددة وأشكالاً مختلفة من الالتزام كما فعل المعري في لزومياته والحصري في مرثياته والسرقسطي في مقاماته. ولعــل المدرســة العلائــية في التطّوع بما لا يلزم، كانت المعين الذي لا ينضب أمام الكــتّاب والشــعراء في عصره وما تلاه من العصور في المشرق والمغرب فقلدوه في لــزوم مــا لا يلــزم في شعرهم ونثرهم على السواء[309] وقد كان اختلاف نوع اللزوم وتغيــير عناصره من أديب لآخر دافعاً حدا بالمعري إلى تعريف اللزوم الذي سارعليه فــي لزومــياته وتفصيل الحديث عن عناصره في مقدمتها ، فقد قال في تعريف لزوم مــا لا يلــزم " ففي هذا أن القافية تلزم لها لوازم لا يفتقر لها حشو البيت ولها أسماء تعرف [310].

وخلاصــة القــول فــي اللــزوم أنه مذهب خاص يتبعه الأديب بمحض إرادته واختــياره لأظهــار مقدرته اللغوية في التأنق بالكتابة الأدبية دالاً على غُزرِ وسِعَةِ ما عــنده مــن امكانات قد تكون نادرة وغير مألوفة، لذا فللملتزم بما لا يلزم مندوحة في العدول إلى غير ملتزمه تجنباً لتكلف الذي قد يحتسب عليه لا له " وليس يغتفرُ للشاعر إذ نظم على هذا الفن لأجل ما ألزم نفسه ما لا يلزمه شيء من عيوب القوافي، لأنه إنما

لقد مثّل السجع الظاهرة الإطارية والأساسية في هذه المقامات، "من حيث هو عنصر موسيقي له تأثير متأكد في قيمة النص المجالية ومن حيث هو أيضاً علامة جنس أدبي هو المقامة في الأدب العربي"[314].

ويعد السجع من أهم المحسنات البديعية وأكثرها التي فرضت نفسها على فنون النثر العربي " وربما تحقق له ذلك لكونه أول وأقدم ما عرف العرب من فنون البديع ممثلاً في سجع الكُهّان ثم بوجوده في فواصل القرآن الكريم"[315].

ومنذ أن شاع استعمال السجع في منتصف القرن الثالث لدى كتّاب المشرق حتى أصبح مظهراً يميز النثر البليغ لا يكاد يستغني عنه كاتب ، ولذا نشأت مدارس خاصة تعنى به عناية خاصة[316].

وأما في الأندلس " فقد كان السجع قليلاً جداً في القرون الأندلسية الأولى ولم يبدأ في الظهورعلى استيحاء إلاّ مع أواخر القرن الرابع الهجري...، والحق أن السجع الأندلسي هو ابن القرن الخامس الهجري، فيه نشأ نشأته الفنية الواسعة وفيه استكمل مقوماته وفيه غدا عنواناً على البراعة ، قلّما يضحي الكتّاب به أو يفرطون فيه"[317].

ومن أهم الفنون النثرية سواء في المشرق أو المغرب التي اعتمدت في تكوين جملها على السجع المقامة، فهو السمة اللازمة والأساسية في تكوين بنائها اللغوي الذي يَميزها عن فنون القول الأخرى.

" فمهما يكن من أمر السجع في الفنون النثرية الأخرى كالخطبة والرسالة، فأنه لم يتمتع بمثل مكانته المرموقة التي احتلها في المقامة ، لانه إن كان في غيرها حُليّه وزخرفاً فهو في المقامة عنصر أصيل من عناصر بنائها الأدبي حتى صار علامة على المقامة "[318].

وللسجع في مقامات السرقسطي حضور بارز لا تكاد تخلو منه مقامة ولا فقرة إذ تفنن به صاحبه متجاوزاً الإزدواج المعهود إلى التنوّع في البنى والقوافي ، فكان من مقاماته المزدوجة والمثلثة والموحّدة السجّعية.

لقد عرّف البلاغيون السجع على أنه " تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد[319] أي " تماثل الحروف في مقاطع الفصول"[320].

وإذا ما نظرنا إلى هذه المقامات نجد أن صاحبها قد أقام معظم مقاماته على هذا الإزدواج مـــن أول المقامـــة إلى آخرها إذ تتشكل فقراتها اثنتين اثنتين تتوج كل زوج قافية مشتركة[321] مثال ذلك من المقامة الثانية.

" لمّا فارقت جرجان، أريد أرجان. برح بي الشوق، وجدّ النزاع والتوق فسرت أستصحب الرفاق، وأجوب الآفاق، حتى فارقت المأهول، وركبت المجهول[322].

فـــي هـــذا المـــثال نرى السرقسطي قد بنى مقامته هذه على الأزدواج من أول المقامـــة إلى آخرها، بحيث توّج كل قرينتين من هذا الرصف بقافية مشتركة بالإضافة إلى التزامه حرفاً معيناً قبل حرف الروي في كل زوج مضفياً على هذه السجعات خفّة ورشاقة.

وإلـــى جانـــب الإزدواج فـــي هذه المقامات نجد السرقسطي قد ألزم نفسه قيوداً ولوازم متجاوزاً بها الإزدواج إلى أشكال مختلفة من التوشيح.

ففـــي مقامـــته السابعة عشرة (المرصّعة) نجد أن فقراتها تتشكّل اثنتين اثنتين، ولكـــنها تـــزيد علـــى هذا الإزدواج بقرائن أخرى داخلية، وهذا الأسلوب في الصياغة يطـــابق ما عُرِفَ بالترصيع عند العرب الذي " تكون [فيه] الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز "[323] في القرينتين المتجاورتين، يقول في أولها:

" قـــال حننت إلى الوطن المحبوب، ونزعت إلى العطن المشبوب. حيث مآرب الشـــباب، وملاعـــبُ الأحـــباب. وحيث عُقّت التمائمُ، وشُقّت الكمائمُ. وأول أرضٍ مسّ جلـــدى تـــرابُها، ورفـــعَ نجـــدي سرابُها. فأطعت العزائم ، وقدعتُ اللوائم. ورفضتُ المكاســـبَ، ونفضتُ السباسب. وناهبتُ الفرقد في جوّه وصاحبتُ الخفيدد في دوه. فلا آنس إلاّ بعواء السرحان ونداء الشبحان[324].

مـــن خـــلال المـــثال الســـابق نرى كيف أن السرقسطي بنى مقامته هذه على الازدواج المطعّـــم بقرائـــن داخلية فكانت كل كلمة في الجملة الثانية تطابق سابقتها في الوزن والقافية فتشكّلت هذه الجمل على أساس التقابل الصوتي الناجم عن التزامه بما لا يلزم من الحروف قبل السجعات مُحدِثاً تناغماً موسيقياً عالي الانسجام خفيف الأنغام.

وإلـــى جانـــب مقامـــته السابقة الذكر مقامة أخرى سماها (المدبجة، الموشحة) فكانـــت موسيقاها عالية الأنغام بديعة الأوزان فجاءت كل فقرة منها على منوال سابقتها.

وكل كلمة في الفقرة اللاحقة تطابق نظيرتها في الفقرة السابقة عليها في البنية والصوت الأخير " قال كنت في ريان الحداثة والشباب، وريعان الدّماثة والحباب. قد خلعت الرسن والعذار، وقطعتُ اللّسن والإعذار. وتلقيت الراية باليمين، وحويتُ الغاية بالهزيل والسمين. فلا مركبٌ من اللّهو إلاّ وفي يديّ زمامه، ولا مذهبٌ للسهْوِ إلاّ وعليّ إذمامه. ولا أدري سوى السّعد صاحبا، ولا أسري بغيرِ الجَدّ مصاحباً[325].

من خلال النص السابق نلاحظ أن السرقسطي قد أخضع هذا النص إلى الموازنة بين الفقرات، بحيث تشترك كل اثنتين في منوال واحد أو قافية واحدة وعلى العموم فإن هذا التوازن الذي صنعه السرقسطي بين الفقرات، كان نتيجة حتمية لما نثره بها من جناس ولما وشاها به من طباق وإلى التزامه بما لا يلزم من حرف قبل حروف الروي التي تخضع كل منهما إلى الإزدواج.

ومن أكثر مقاماته إغراقاً في الصنعة، أربع المقامات التي أدارها على نسق الحروف، فكانت الأولى والثانية منها قد أدارها على حرف(أ ، ب، ت، ث) وأما الثالثة والرابعة فقد أدارهما على حروف (أبجد)[326] بحيث كان عدد فقرات كل مقامة من هذه المقامات الأربع معادلاً لضعف عدد الحروف في النسق المتبّع.

فإذا ما قمنا بعملية إحصاء دقيقة لعدد الفقرات في المقامة السابعة والثلاثين على سبيل المثال مستثنين منها الشعر وجدتها تتألف من (58) فقرة وهذا الرقم هو ضعف عدد الحروف المتبعة في النسق ، وقد جاء هذا الرقم نتيجةً حتمية للالتزام بالإزدواج بين السجعات إذ كان يقيم فقراتها على شكل فقرتين متساويتين، تتوّج قافيتهما حرفاً واحداً.

وإذا ما تأملنا هذه المقامات الأربع، نجدُ أن السرقسطي ألزم نفسه فيها حدوداً لم يخرج عليها من أول المقامة إلى آخرها:

1- الالتزام بالنسق متسلسلاً به من البداية إلى النهاية دون تجاوز، فلا يدخل من الباء إلاّ بعد أن يفرغ من سجعته على الهمزة، وهكذا.

2- لا يترك أي حرف من حروف النسق المتبّع أو يسقطه ولا يقوم بتبديل مكانه أو إرجائه إلى ما بعد.

3- الالـــتزام بالازدواج في كل سجعاته، مقيماً النص على شكل قرينتين يتوج قافيتهما قرينة واحدة من حروف ذلك النص المتبع.

4- الـــتزم فـــيها قبل حروف السجع حروفاً أخرى تختلف عن حروف السجع وتخضع للازدواج كذلك.

وأمـــا فـــي مقامته المثلثة ، فقد التزم في بنائها ثلاث قرائن بدلاً من اثنتين، في كل ســـجعة قبل أن ينتقل إلى السجعة التي يليها فتجتمع قرائنها ثلاثاً ثلاثاً، كل ثالوث متوّج بقريـــنة واحـــدة، لذلك فقد خضعت حروف اللزوم إلى التثليث أيضاً في شعرها ونثرها على السواء.

ومـــن الملاحـــظ أنه التزم هذا التثليث في شعرها فأورد ثلاث قطع شعرية كل قطعة منها على ثلاثة أبيات لا تزيد ولا تنقص بحيث تشترك هذه الأبيات الثلاثة بقافية واحـــدة، فكانت الباء في الثلاثة الأولى والفاء في الثلاثة الثانية والعين في ثلاثة الأبيات الأخـــيرة، كمـــا نرى من قوله في خاتمتها ، قال: " فقلت لا درّ درُّك، ولا أنجحَ شركَك، ولا عـــداكَ ضـــرُّك لقد لؤمَ نجرُكَ، وكبُر هجرك، وتميّن بعدك وهجرك. ألا يكون لك رجـــوع، ولا يســـلم مـــنك سامر ولا هجوع، ولا يثني منكَ عمرٌ ذاهبٌ وزمن فجوعٌ". فقال:

وقـــد دعـــا طرفهُ الهُجـــــوعُ	هـــيهاتَ مـــن خـــالعٍ رُجـــوعُ
دهـــرٌ بأبـــنائه فجـــــــوعُ	مـــا نـــالَ مـــنكَ ولا ثـــنـــاهُ
ثـــم لك التوبُ والرجـــــوعُ[327]	دعنـــي أوفّـــي الصـــبا مـــداه

ومن ضروب السجع التي تخيّرها أقامته خمساً من المقامات على حرف واحد لا يخرج عنه في سجعاته من أول المقامة إلى آخرها، فَعَنْوَنَ كل واحدة منها باسم الحرف الـــذي بـــناها عليه الهمزية والبائية والجيمية والدالية والنونية، يقول في أول الهمزية " كنـــت زمن الشباب والنماء، قد ولعتُ بالنضال والرماء. أتطلبُ النبع والسرّاء، وأتجشم التأويـــب والإسراء، وأتدرع الظلماء، وأتعسفُ اليهماء. فبينا أنا بقفرة بيداء، لا أرى إلاّ ظبية جيداء، أو نعامة ربداء. وقد باعدت الظلال والأفياء، وفارقت الحَلَلَ والأحياء[328].

وإذا مـا تتبعـناها إلى النهاية نرى أنه قد مضى على هذه السجعة التي حملت عنوانها إلى النهاية فضلاً عن أنه التزمه في شعرها أيضاً بالإضافة إلى كل ذلك ، فإنه قد التزم بما لا يلزم مخضعاً أياه إلى الإزدواج.

لقـد سـعى السرقسطي من وراء ذلك إلى إصطناع بنية إيقاعية تتميز بالتنوّع والتجدد من مقامة إلى أخرى، فنراه ينوع بين إيقاع النسيج المقامي القائم على الإزدواج بيـن الفقـرات أساسـاً متجاوزاً ذلك إلى التثليث والترصيع والتدبيج محدثاً بذلك بنية ايقاعية غنية الأنغام عذبة الألحان.

وأسـاس الإيقـاع فـي هذه المقامات هي المادة الصوتية الناتجة عن استخدامه السـجع ولـزومه بما لا يلزم وتوظيفهما في صُلب النصوص توظيفاً بارعاً معتمداً في ذلك على التناسق والتظافر وفق نسق معين مطرد يقوم على التكرار والترديد بالدرجة الأولـى لـذا فالإيقـاع بهذا الاعتبار "حركة صوتية تنشأ من نسق معين بين العناصر الصـوتية ويدخـل ضـمن ذلـك كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وتكرار في الأصوات وفي المفردات والجناس والطباق وتوازن الجمل وتوازيها"[329].

يبدو من ذلك أن الإيقاع يعتمد على تردد الوحدات الكلامية والوحدات الكلامية في السياق على مسافات متقاربة بالتساوي لإحداث الانسجام.

وحتى يتم له هذا النوع من التساوي والانسجام فقد تخير أنواعاً من السجع تحقق له مطلبه المنشود.

1- السـجع قصـير المـدى : وهـو النوع المُعوّل عليه في إحداث التنغيم وقد سماه الباقلاني "السجع المتقارب الفواصل المتداني المقاطع"[2] ويعد هذا النوع من أفضل أنواع السجع وأكثرها مقدرة على إظهار الأنغام لأن تردد الأصوات المنبعث من الكلمات المسجوعة يتردد في زمن قصير من الكلام ، فلا يذهب النغم الناتج عنها سدى كما في السجع الطويل.

وأول نـوع منه السجع المتواثب: " وهو نوع خفيف النبرات، سريع الحركات، يقفـز بالقـاريء قفزاً، لما فيه من تعابير قصيرة، تنتهي بسرعة إلى فواصل موسيقية كثـيرة النبرات"[331] كقول السرقسطي واصفاً نفسه " فقلت أهلاً بلقياك، وأني لأجد منذ حيـن ريّـاك. من أين طلعت وذررت، وعمّ خبّرت زمانك وفررت. فقال أما أنه الذي

عرفــت كاشــر الناب، زمر الذناب. مقلص الظلال، مذمم الخلال. خدوع الإقبال، رث الحــبال. إدبارُه أسلم من إقباله. وذنبه أقتل من رئباله. لا يقيل عثرةً، ويُراصدُ العقرب والنــثرة. يتلاعــب بالاحلام، تلاعب المُياسر بالازلام. أفٍ له من مُجدّ هازلٍ، وفصيل بازل. وموددٍ قاتل، ومأمون خاتل. ولا يرقُ منه جنانٌ، ولا يُرجى له حنانٌ. من سكن إليه يخذلهُ،ومن صانه يبذله، لا يستريحُ من نصبه، ولا يُفيقُ من وصبه"[332].

لقــد جاءت هذه الأوصاف على لسان السدوسي في معرض جوابه لذلك السؤال الموجــه له مــن السائب حيث التقاه بعد طول غياب فجاءت هذه العبارات المتسارعة المــتقاربة الفواصل لتعبّرعن نبرات الاعتزاز بالنفس من جهة وعدم الرضى عن ذلك الدهــر من جهة ثانية التي لن ولن تغير مني شيئاً ولن تضعفني شيئاً، فجاءت رداً على السائب والدهر معاً.

وأما النوع الثاني منه فقد عرف بالمتراكب: وهو نوع يبدو " لشدة إسراعه كأن بعضــه يــريد أن يركــب بعضاً فتوحي الأنغام المتصاعدة منه بجموح شديد وتسابق وإزدحام"[333].

ومن الأمثلة التي يمكن أن نسوقها عليه قوله: " فقلت أبا حبيب أفي هذا المسرح ترتع وتصقع، ومن هذا المورد تشرب وتنقع. لقد طاب مشرعك، وعذب مكرعك. ونقع صــداك، وظفرت يداك. فأجمل ولا تحمل، واقنع ولا تمنع. واسرح ولا تمرح. واجنح ولا تســنح وامزح ولا تنزح. واطرح ولا تجرح. وقدّر ولا تُكدّر. وياسر ولا تعاسر. واجلــب ولا تخلــب. وأخلص ضميرك، ودارِ أميرك. وإياك والملل، والتجنّي والعلل. واعلم بأن خبرك ذائعٌ، وحديثك شائعٌ. ووراءك السنون، وأمامك المنون[334].

لقد جاءت هذه النصائح في جمل ذات قالب موسيقي واحد تتدافع بسرعة وكأنها تتسابق في مضمار سباق ضيق لتعبر عن دهشة السائب واستنكاره أمام فعل السدوسي.

وعلــى العمــوم فإن هذين النوعين من السجع يأتيان دائماً في مواضع الأنفعال والوصف لبعض الأحداث التي تتطلب سرعة في عرضها.

وهناك نوع ثالث يعرف بالممتد " وهو الذي تبدو فيه الأنغام متواصلة والقوافي مســتمرة علــى وتــيرة واحدة حتى تستفرغ النفس" ونلاحظ أنه ورد على غراره في

النص السابق الذكر حيث يقول موصياً أبا حبيب: " واسرح ولا تمرح. واجنح ولا تسنح وامزح ولا تنزح. واطرح ولا تجرح"[336].

ومن مقاماته على هذا المنوال الخمس المقامات التي أنشأها على حرف روي واحد الهمزية والبائية والجيمية والدالية والنونية على الرغم من أن فقراتها أطول مداً وأبعد سجعات من فقرات المثال المطروح سابقاً فيقول في إستهلال مقامته الدالية، قال حللت زبيد، وأنا أقود الخيل والعبيد، وأرفل في البرود وأكرعُ من العيش في برود. لا أصبو إلاّ إلى خريدةٍ، ولا ألهجُ إلاّ بمِقنَبٍ أو بجريدةٍ أكربُ القحم الشِداد، وأرِدُ النطافَ والعِداد. فحيناً للطراد، ومُقانصة الشراد، وآونةً للجلاد، وبذل الطريف والتلا.[337].

وحتى يخرج مقاماته هذه من الرتابة الناجمة عن تكرار نفس الصوت، قام السرقسطي بتطعيمها أصواتاً أخرى من خلال التزامه بما لا يلزم من الحروف مخضعاً إياه للازدواج في كل قرينتين فيتوجهما الحرف المختار أنظر لحروف اللزوم كيف كانت تخرج هذا النص من رتابة التكرار المستمر لنفس الحرف.

" قال أقمت في حلب، بين در من العيش وحلب. أخوض في جدّ ولعب، وأروضُ كل شامسٍ ومستصعب. أتنسم ريحان الشباب، وأحتال في ميدان المراح والشباب، لا أفكر في حادثةٍ تنوب، ولا أدري كيف تهبّ الصبا والجنوب"[338].

2- السجع المتوسط المدى: تكون فقراته أطول مداً من السجع القصير، وقد شاع منه في مقامات السرقسطي السجع المتوازي"[339] وهو يُراعى في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اتفاق الحرف الأخير منها"[340] وقد عمد السرقسطي إلى الإكثار منه لأبراز الجرس الموسيقي بشكل يقترب من موسيقى الشعر الذي يعتمد الوزن والقافية في بنية البيت الشعري.

أنظر له كيف يوازن بين الكلمات ويُوحد بين القوافي في هذه العبارات من المقامة البحرية.

" أيا أيها القوم كل له على هذا الرزق حوم وأن شيئاً يخاض إليه هذا الهول ويجاب، لأمر عظام وشأن عُجاب. وما الذي حملكم على ركوب هذا البحر العجاج وخرق هذا الماء الثجاج ولكم في البر منفسح ومجال ودونكم من هوله أوجال وأوجال كأنكم قد ملكتم عنانه وسالمتم نينانه ووطئت لكم أعرافه وذلل تلاطمه وأشرافه والله لو

ســلكتموه يومــاً أو قطعتموه عوماً لكان ذلك من الخطر ومعدوداً من البطر هل سدّت عليكم المسالك؟ أو طويت دونكم الممالك؟ أما لكم في قصد الملوك متجر رابح ومغابق في العيش ومصابح؟"[341].

وأما المثال التالي فهو من المقامة الأسدية:

" قال مررت على بعض البوادي، وقد ذهبت على الخوافي والبوادي، وتلاحقت التوالــي والهــوادي، وصــرت غرضــاً للأعادي والعوادي، فقلت أقبر نفسي في هذه الكفور، وأصونها عن الكنود والكفور، وأرجو لها بالتقلب انتقالاً وأجدد لها بالذكر شحذاً وصــقالاً وقديماً شغلت الحواضر وفتنت النواعم والنواضر. وقديماً ذُم الطرادُ وأحمدت العزلة والانفراد وأضر العرفان، وتأسى الأسوان واللهفان"[342].

وإذا ما تتبعنا هذه المقامات نجدها تعجّ بهذا النوع وذلك للاسباب منها:

1- إن هــذا الــنوع مــن السجع يوافق منهجه في الالتزام بما لا يلزم ويساعده على المضــي بــه بكــل يســر وسهولة لما فيه من اتفاق في الوزن بين الكلمات يمنح السرقســطي فرصــة الالتزام بالحرف الذي يراه مناسباً دون أن نشعر بأي تكلّف مضفياً على سجعاته خفة ورشاقة.

2- إن هــذا النوع يمنح السرقسطي أيضاً قوة التمكن لاحكام صنعته من جهة والتحكم فــي مــدى فقراته من جهة ثانية وذلك من أجل أن يتلافى حدوث التباعد الذي قد يحصــل بيــن الســجعات كما في السجع الطويل الذي يضيع به النغم الناجم عن الســجعات نتيجة لطول الجمل وتباعد سجعاتها فتنسى السجعة الأولى قبل أن تصل إلى الثانية فيقل الالتذاذ بها.

وإلــى جانب هذا النوع برع السرقسطي في استخدامه السجع المرصع إذ جعل المقامة السابعة عشرة قائمة عليه حيث جعل "في كل وحدة صوتية لفظاً يقابله مثله في الوحــدة الصوتية الثانية من حيث الوزن والقافية"[343]، يقول فيها " وقال من اين وضح الواضــح والأمــر مــا جاب الفلاة مجتاب، وانتاب العراة منتاب، وخرق القفر منفرد، وســبق السفر متجرد وتوغل المسالك واغل وشغل الصعالك شاغل، فقلت هي الشؤون

تعـــرض. والمـــنون تعـــرض، والمذاهـــب تتشعب والمآرب تتصعب والشوق ينزع، والروق ينزع والطرب يعتاد الأرب والشاسع يقترب والطالع يغرب[344].

هذه الجمل على قدر ما فيها من تعقيد وتكلف فقد جاءت موسيقاها عالية الأنغام فـــتردد أصـــداؤها أنغاماً ثرة تكسبها حسناً وجمالاً رفيعين، فكانت كل لفظة في الفقرة الثانـــية تطابق نظيرتها في الفقرة الأولى وزناً وقافية محدثاً من التزامه بما لا يزلم من الحـــروف جناســـاً يكسب النص تناغماً موسيقياً ينتج عن التطابق الموسيقي بين أجزاء الفقـــرات المتعاقبة على شكل نسق تتردد أنغامه كصدىً من طبول أفريقية وإلى جانب اللزوم بما لا يلزم والسجع غلب في مقامات السرقسطي مظهراً أساسياً آخر وهو نتيجة حتمية لإخضاع السرقسطي مقاماته إلى:

1- السجع.

2- اللزوم بما لا يلزم من الحروف والأصوات.

3- الموازنـــة بين الألفاظ من ناحية والفقرات من ناحية ثانية، جعل المقطعين من كل زوج متجانسين حيث تحول فيه " لزوم الأصوات إلى لزوم كلمات"[345] تتقارب فيها الأصوات جزئياً غالباً جناساً ناقصاً.

" فلـــو دعـــوت الـــنجوم لتناثر سلكها أو سروتُ النجوم لتبادر ملكها. إلى أن عسا العمر وذبُل عوده وقسا الدهر وبخل جوده وأخلق الجلباب وانصدع وفارق الشباب وما ودّع، فرنّق المشارب والمشارع وضيّق المسارب والمجارع وطوى الأنس طي الكتاب وزوى النفس زي المرتاب وتقلصت الظلال والأفياء، وتملصت الجلال والأحياء، وجفا المواصـــل والموانـــس وهفا المُشاكل والمجانس وبقيتُ من الدهر في أيّ إيحاشٍ ولقيتُ من الأمرِ كل إفحاشٍ"[346].

فلـــزوم السرقسطي أكثر من صوت واحد في اللفظتين المتقابلتين كلزومة اللام والكـــاف في سلكها وملكها، والواو والدال في عوده، وجوده إلى جوار السجع والاتفاق في الوزن ولدت كلها مجتمعة جناساً ناقصاً فجانس ما بين سلكها وملكها، عوده جوده، وانصدع وما ودع، والمشارعة والإجارعة، الكتاب المرتاب الموانس والمجانس إيحاشٍ إفحـــاشٍ، فأحدث هذا أنساقاً منسجمة الأصوات تتردد موسيقاها ألحاناً عذبة تطرب لها الآذان وتمـــنح الـــنص جمـــالاً وحـــركة وحيوية. ونظراً لهذا الالتزام بما لا يلزم عند

السرقسطي فقد ظهر الجناس في شعره أيضاً وخصوصاً في الأبيات التي حوت التصريع بين شطري البيت الواحد فكانت القيمة الموسيقية لهذه التصريعات أعمق ترددا وأعلى إيقاعاً من تلك التي خلت من الجناس.

ومن الأبيات التي جانس فيها بين العروض والضرب قوله:

دعى بك الدهر لو تجيب   يا حبذا السامع المجيبُ[347]

في هذا البيت أحدث السرقسطي جناساً ناقصاً بين كلمتي تُجيبُ، مجيبُ فنتج عنهما التصريع وكقوله :

فلا أنيسٌ ولا شرودُ[348]   أقفرت من أهله زرود

ومنه أيضاً قوله:

لو أن دهرا مضى يعاد[349]   حديث من بان يستعاد

وما على الحر عار[350]   الدهر ثوب معار

كم دنس في ثوبه وكم وضر[351]   شيخ رمى بكيده جمعاً حضر

وبين الناطق الفصيح[352]   قد استمع العادل النصيح

لقد كان لأساليب التوشيح السابقة أثرها في بنية المقامة ككل:

فقد كان لنزوعه نحو الموازنة والتساوي بين الفقرتين في المقامات المزدوجة وما بين الثلاث فقرات في المثلثة وبين جميع الفقرات في الموحدة السجعة، تأثيرها على مدى المقامة حيث أنه لا يستطيع أن يستمر على هذه الوتيرة من التنسيق بين الفقرات المتتالية إلاّ لمساحة ضيقة بعض الشيء، وذلك على عكس تلك المقامات التي تحللت من أغلال هذه القيود التي كبّل بها نفسه أولاً ومقاماته ثانياً فكبح جماحها حتى تقلصت وقصر مداها كما يظهر ذلك جلياً في مقامتيه اللتين أنشأهما على نسق حروف الهجاء والمقامتين اللتين كتبهما على نسق حروف أبجد فكانت نصوص هذه المقامات

أقصـــر المقامات اللزومية إذ لا يتجاوز عدد فقراتها الست والخمسين قرينة أو الثماني والخمسين قرينة.

وهــذا الإهــاب الضيق لم يتسع للحكاية المقامية، فقد وئدت في هذه المقامات القصـــيرة المـــثقلة بقيود الصنعة فضلاً عن أن أحداث القصة الموجودة بها تتقدّم ببطءٍ شـــديد وتقـــل بهـــا الحــــركة وتضعف فيها المشاهد كما في مقاماته المثلثة والمرصّعة والمدبجة.

الفصل الأول

تقنيات السرد المقامي

الاستهلال

مــن المتواضع عليه في الدراسات النقدية التي تتناول أي عمل إبداعي بالدارسة والتحلـــيل، الوقوف على أجزاء ذلك العمل كلها دون فصلها عن بعضها بعضاً، إذ ليس بالإمكـــان الوقـــوف علـــى خصائصــــه وقيمه الفنية والأيدلوجية إلاّ من خلال الدراسة الشـــمولية والمعـــرفة الدقيقة لأجزاء ذلك العمل وعناصره المكوّنة لبنيته، منطلقين من الفكـــرة التي ترى أن العمل الفني كتلة واحدة متكاملة غير قابلة للتجزئة، وعلى العموم .. فـــإن هذه النظرة إلى كلية النص لا تنفي أن كل عمل أو نص يحتوي "على مواطن في غاية الحساسية بالقياس إلى الكل الذي يمثله بحيث تغدو هذه المواطن نتوءات بارزة فـــي هـــيكل الـــنص ، تنبـــيء بكونها المحل الذي تنهض فيه وتتحقق به مجموعة من الـــتفاعلات النصـــية الحـــيوية القادرة وحدها على الدفع به قدماً إلى الأمام ، وإرشاد القـــاريء إلـــى كيفـــيات وضروب تصريف رموزه واشاراته نحو تصّور استراتيجي يضـــمره ويخطط له فاعل حيوي خفي، هو ذلك الذي شاع الإصطلاح عليه بالكاتب أو المؤلف المضمن"[353].

ومـــن هـــذه المواطـــن الاستراتيجية والتي تشكّل مفصلاً حيوياً في جسد النص الاســـتهلال، أو ما عُرف بفاتحة النص، فهو الجزء الأكثر خطورة على النص، إذ إنه الـــبوابة إلى مسالك النص وتشعّباته، والنواة المخصبة تلك التي تتحوّل إلى مُولد خلايا، تنقسم داخل النص على شكل لبنات معمارية تنمو داخل النص الذي يكبر ويتضخّم على أساس متين.

ومع استراتيجية الموقع للاستهلال، فلا يمكن دراسته بمعزل عن محتوى النص وبنائه، وإنما يتم تناوله في ضوء مفردات النص وكليته، وإلاّ ما الفائدة من تناوله جزءاً مستقلاً بذاته، يقول أرسطو " ليس أعضاء الجسم أعضاء للجسم، إلاّ بالارتباط، فالذراع المفصولة عن الجسم ليست ذراعاً إلاّ بالاسم"[354].

وعلى ضوء ذلك فالاستهلال بنية فنية تحمل السمات النوعية والمضمونية لنص. النواة التي تمتدُ خيوطها داخل النص مولّدة صوراً وأفكاراً حيوية ومفردات جديدة، فهو ابـن الـنص ونتاجه يكبر معه في ذهن المؤلف حتى يصبح النص نصاً ملموساً على أرض الواقع، بعيد الكتابة الفعلية له.

وبما أن الاستهلال بنية فنية وأسلوبية تخضع لمنطقية النص الداخلية ولا تنفصل عـنه بأيـة حـال من الأحوال " إلاّ بغرض الدراسة " فإن دراسته في النص المقامي السرقسطي تتكون على محورين:

أولاً : كونــه بنية فنية تحمل السمات النوعية الخاصة بالنص المقامي متجاوزين هذه العتـبة إلـى نسـيج البنـية الداخلية المتشكلة من تضافر ثلاثة مكونات هي: الراوي، المروي، المروي عليه.

ثانياً : يدخل الاستهلال مع النص في علاقة جدلية تنتج عن تفاعله مع عناصر العمل كلهـا، وعليه فإن تناوله في هذا المحور يدور حول الفاعلية الحقيقية له في جسد النص المقامـي، ولـن نخـوض في هذا المحور هنا لأني قمت بدراسته بشكل مفصّل عندما تناولت الحبكة المقامية.

مـنذ أن عَرَفَتْ الخليقة نظام الجماعات عُرفت المجالس، مقرّ اتخاذ القرار بعد الـتداول، والمتـنفس لسمّار في الليل بعد نهار يعج بالصخب والتعب، لقد عُرفت هذه المجالس في مختلف الحقب التاريخية العربية خاصة ، وكانت لها خصوصية تنفرد بها، فتتلوّن بألوان كل حقبة ، فأصبحت لها أزمنتها الخاصة وشخصياتها المتميزة وأجواؤها المفعمة بالمساجلات والمناظرات والمغامرات والقصص والأخبار والألغاز والمسائل... ألخ[355].

لقد عُرفت أنواع عده من المجالس، وكان عائداً لأمور منها وجود مجالس لعامة الـناس وخاصتها، ومجالس ليلية وأخرى نهارية، ومجالس الجدّ يقابلها مجالس الهزل، فضلاً عن تنوّع الفضاءات التي تعقد بها هذه المجالس، كالبلاطات والمساجد والساحات العامــة والبـيوت والأسواق ... ألخ[356]. فهناك مجالس السمر والسمّار، مجالس ليلية يسـتمع بها الحضور إلى أخبار العشّاق وقصصهم والخرافات والأخبار والحكايات

العجيبة عن الجن وغيرها. ومجالس الخاصة تعقد بعيداً عن أنظار العامة وأسماعهم، بالإضافة إلى مجالس العلماء والفقهاء والوعّاظ والأدباء والقصّاصين والندماء... ألخ.

فلكل طبقة وفئة اجتماعية مجالسها التي تُعرفُ بها ، والتي تستطيع أن تتعرّف على أبعادها الاجتماعية والثقافية واتجاهاتها الفكرية من خلال الكلام الذي يدور في هذه المجالس.

وبتنوّع المجالس العربية تنّوع الكلام العربي وكان لاستيعاب متكلمين ذوي كفاءة عالية (مرسلون)، ومستمعين ذوي قدرة على التمييز بين أصناف الكلام(مستقبلون)، الدور الأكبر في صبغ الكلام العربي بسماته الخاصة والمتميزة.

لقد ارتبطت بعض سمات المجلس بالعديد من مظاهر إنتاج الكلام العربي، كالديوان والمقام والنادي والبيت " الشعري " والباب والكتاب، وبالإضافة إلى ذلك وهو الأهم أن صيغة المجالس اتخّذته أساساً لتشكيل بعض النصوص كالمقامات والليالي التي دُوّنت في ما بعد على شكل مصنّفات مكتوبة كالامتاع والمؤانسة لأبي حيّان التوحيدي، ومجالس ثعلب ونزهة المجالس للصفوي، والمقامات للهمذاني والحريري ... ألخ[357].

فلولا المجلس لما كان للكلام العربي أن يتشكّل وينمو فهو الفضاء الثقافي العربي الخصب، الذي تم فيه إنتاج الكلام العربي القابل للتداول والنقل والاستمرار، إذ كان يمارس بين متكلمين نقلةٍ ومستمعين وعاة[358].

لم تعد المقامة إلتي اتخذت من صيغة المجلس إطاراً فنياً يضم مكنوناتها السردية التي تميز نوعها " تقترن بالحديث بل استقامت نوعاً قصصياً، ذلك أنها أصبحت تحبك على وقائع متخيّلة، مستندة إلى راوٍ يقدمها، لا على سبيل التحقق من صدقها، شأن الوظيفة التي كان يقوم بها الخبر، بل على أنها نوع من القصص الذي يصدر عن موهبه أدبية، غايتها ابتداع قصة وليس رواية واقعة. مما جعل المقامة لتحقق هذا الهدف تقوم على راوٍ وهمي يختلق متناً وهمياً "[359].

لقد حافظ معظم كتّاب المقامات على بنيتها التقليدية والتي وضع أساسها الهمذاني، وثبّت دعائمها الحريري، بنية فنية قائمة على تضافر مكونين سرديين: راوٍ يروي وقائع حكاية يقوم بها شخص معين، وبطل أو شخص محدد تشكل

مجمـــوع أفعالـــه نسج هذه البنية، ومن خلال تضافرهما على ساحة العمل يتكون بناء سردي أو متن حكائي قوامه الرواية والحكاية[360].

ومـــن أهـــم ما حافظ عليه كتّاب المقامات في نسيج البنية التقليدية للمقامة، بنية الاســـتهلال الســـردي، إذ تعّد من أهم الشروط التي تميز نوع المقامة العربية الإصيل النشأة عن بقية الأنواع الكلامية العربية الأخرى وليدة المجالس.

ينقسم الاستهلال إلى قسمين

- الجملـــة الأطارية : التي تحمل سمات النص النوعية والتي تحيل على راوٍ ومرويّ علـــيه يستمع إلى مرويّ، من قبل ذلك الراوي المعروف لديهم، ومجموعة الجمل التي تشـــكل الحلقـــة الأولـــى مـــن ذلك البناء المقامي (الحبكة) على لسان الراوي المنتج (الشاهد) الذي يتحدّث بضمير الأنا.

- **الجملة الإطارية**

بعـــدَ الوقوف على الجمل الإطارية التي افتتع بها المقاميّون، السرد في مقاماتهم نجـــد أن ثمـــة تنوعاً في تلك العبارات، فمنهم من أطر بعبارة حدث أو أخبر المتصلة بضـــمير المتكلم أو بضمير المتكلمين مرات عديدة على النحو التالي: حدثني أو حدثنا، أو أخبرنـــي أو أخـــبرنا، وأمـــا البعض الآخر فقد رْاوح بين حكى، قال، روى، فلان، ...ألخ.

وأما السرقسطي فإنه لم يَخرُج عن ذلك المضمار ودشّن المقامة الأولى بالعبارة التالـــية " حـــدّث المنذر بن حُمام قال: حدّثنا السائب بن تمام قال " والتي كانت مُفتتحاً لثماني مقامات من مجموع المقامات الخمسين[361] وعبارة حكى المنذر بن حُمام.

قال: حدّثنا السائب بن تمام كانت مفتتحاً لمقامة واحدة[362] وأما عبارة " قال كنت أو وردت ... إلـــخ. فقـــد تصدّرت العدد الأكبر من المقامات[363] وهناك صيغ أخرى كقوله حدّث السائب أوقال السائب فإنها تتوزّع على المقامات المتبقية[364].

فمـــن الملاحـــظ علـــى الجملـــة الإطارية عند السرقسطي أنها قد ركّزت على صـــيغتين، هما حدّث وقال ، فكلمة حدّث تحمل في ثنايا حروفها القليلة جوانب عدة إذ إنهـــا تنبـــيء بحضـــور نوع من أنواع السرد التخيلي على لسان راوٍ يروي لنا سرداً

قصصـــياً فيختص برواية الأفعال والأقوال في آنٍ معاً (حكاية) مبعدة ذلك السرد عن مجرد الإخبار التقليدي الذي يحتمل الصدق أو الكذب في الكلام العربي الموروث، هذا مـــن جانـــب وأما من الجانب الآخر فإن كلمة (حدّث) تكشف عن جانبين نتوهم للوهلة الأولـــى أنهمـــا متناقضان بل على العكس من ذلك فتضافرهما يشكل البنية الفنية لذلك العمـــل، فحـــدّث قـــناع نسمع من خلاله صوت ذلك الراوي المجهول الذي يروي متناً سردياً لمروي لهم من الدرجة الأولى يعرفونه هم فقط.

فهـــذه الكلمـــة تحمـــل القطبين السالب والموجب اللذين تكتمل بهما دائرة السرد المقامـــي خاصـــة والتي تتكون من راوٍ ومروي ومروي له، حتى تتحقق شروط ذلك النوع الأدبي خاصة.

المتن

مرسل | راوٍ ⟵ مروي ⟵ مروي له | مستقبل

ومـــن الملاحظ على صيغة الماضي حدث أنها توحي بحديث موجّه من شخص ما إلى شخص آخر يقعان في نفس المستوى، وربما يكون هذا المتلقي فرداً أو مجموعة مـــن الناس تلقى عليهم تلك الرواية في مجلس من المجالس، ولهذا السبب عُدت المقامة مـــن الفـــنون القولية الشفاهية التي يتناقلها مجموعة من الأشخاص على شكل سلسلة " مســـتقاة مـــن تقالـــيد رواة الحديث النبوي ورواة اللغة الذين سلكوا مسلكهم في تدوين الأخبار وإثبات الروايات والتشدد في تَقَبُّلِ النصوص وتصحيحها وغربلتها. وكانت هذه العـــبارة كغيرها من العبارات دالة في أصلها على واقع من التاريخ، أو على تاريخ من الواقـــع فانقلبت سيرتها في السرود المقامية إلى قصص خيال وصرف إبداع ".(365) في الجملـــة الإطاريـــة لدى السرقسطي يمكننا أن نميّز أكثر من راوٍ يقعون في مستويات مخـــتلفة على شكل سلسلة، بحيث يفضي كل مستوى من هذه المستويات للمستوى الذي يلـــيه. يعـــد الـــراوي عنصـــراً تكوينياً من عناصر النص المقامي إلى جانب المروي والمـــروي علـــيه يصطنعه المؤلف من أجل أن يقوم بمهمة الرواية والإخبار عن عالم مُتخـــيل يصـــطنعه المؤلف أيضاً، فقد يكون هذا الراوي شخصاً يحمل اسماً وقد يختفي

وراء صـوت أو ضمير وعلى العموم فإنه القائم بنتاج ذلك المروي والنهوض به، وقد لا يقتصـر دوره على ذلك فقد يكون مشاركاً بالأحداث كشخص من الشخصيات داخل ذلـك العمـل إلى جانب الرواية، ومع اختلاف موقع الراوي والمهمة التي ينهض بها يـتحدد مسـتواه على مساحة السرد المقامي، وكما أشرنا سابقاً فإنه بالإمكان أن نميز مستويات متعددة من الرواة في هذه المقامات يقعون في مستويات مختلفة من الرواية.

الراوي الأول (الراوي الإطاري)

وهـو صـاحب كلمة حدّث أو قال معلناً بتلفظهما عن بدء ذلك النوع من أنواع السـرد التخيلي المسمى مقامة مجهول لا يعرف اسمه (لنا) متقنع يحدّث أو قال يطل علينـا من خلالهما وسرعان ما يختفي بعد النطق بها تاركاً أمر الرواية لمن يأتي بعده فـي هذه السلسلة، مقدماً إياه بصمت وتحفّظ ودون أدنى تعليق بشأنه متلقياً منه ما سمع على لسانه.

إن هذا الراوي الإطاري يقف عند حد الاستقبال والإرسال لا يتجاوزه للمشاركة فـي إحـداث ذلك المروي الذي يدشّن لظهوره.[366] إن الدور الذي يستقي منه الراوي الإطـاري مهمته يتبع من ذلك الموقع الذي يحتله على بنية النص إذ أنه من خلال هذا الموقـع يكشـف عـن هـذا السرد التخيلي ، مشكّلاً البوابة التي تمر منها المقامة إلى المتلقـي، ومـع اسـتقرار هـذا النوع من السرد على إطار معين أصبح هذا الراوي (وبعبارته الأولى) جزءاً أساسياً من بنية المقامة التقليدية وعلامة تتسم بها وتعرف من خلالها[367].

الراوي الثاني (الراوي الوسيط)

المنذر بن حُمام لا يُعرف عنه سوى اسمه فقط، يعمل على نقل المروي إليه من الراوي المشارك إلى الراوي الإطاري (الباث) بحيث تقف مهمته على التوسّط بينهما دون أن يتدخل بذلك المروي أو يبدي تعليقاً عليه، مفسحاً المجال أمام الراوي المشارك أو المشـاهد برواية أحداث مقامته بصوته وعلى لسانه تاركاً له أمر الرواية من خلال قولـه حدّثـنا السـائب بـن تمـام قـال. لقد حاول بعض الدارسين ربط هذا الراوي بالسرقسـطي نفسـه معللين ذلك الربط بدلالة اسم هذا الراوي لأن الهمام تعني السيد

الشريف.[368] ولتكن هذه الدلالة صحيحة، أيحقُ لنا أن نربطهما معاً لهذا السبب فقط ؟. وعلـــى العموم فإني أظن أن هناك سبباً آخر كان وراء ذلك الربط هو: أن السرقسطي بإضافته هذا الاسم إلى رواته كان قد خرج على مألوف العادة عن كتّاب المقامات الذين يكتفون بذكر اسم راوٍ واحد ينهض برواية أحداث مقاماتهم.

إن إضـــافة اسم هذا الراوي إلى سلسلة سند الرواة في هذا المقامات يشكل رداً علـــى هذا الربط السابق، وذلك أن المؤلف بإضافته إسم هذا الراوي خلافاً لمن سبقوه، يدخـــل جملة الاستهلال في مضمار العنعنه والإسناد المركب اللذين يبعدان المؤلف عن ساحة النص والتدخل غير المباشر به والذي يؤكد هذا الاحتمال، أن المؤلف كان يسقط اســـمه فـــي معظم المقامات ويكتفي بجملة الراوي الإطاري قال: يعني السائب، أو قال الســـائب، فلو أنه كان يقصد إلى ما ذهبوا إليه لما أسقط اسمه في معظم المقامات، بل علـــى العكـــس مـــن ذلك يكون التركيز على ذكره أمراً مفروغاً منه. والتعليل الدقيق لإضـــافة هـــذا الاســـم هو أن المؤلف قصد به زيادة في العنعنة التي تمنح هذا الكلام المـــروي، أو المـــنقول صـــدقاً لدى المتلقي من جهة واحتمال وقوع هذه الأحداث أي الواقعية من جهة أخرى.

الراوي الثالث: الراوي (المُنتج)

إنـــه الـــراوي القائم برواية أفعال البطل وأقواله متحدثاً بضمير الأنا يروي من موقع المشاهد والمشارك، لا من موقع المروي له، يُدشّنُ له على لسان الراوي الوسيط المـــنذر بن حُمام من خلال عبارة " حدّثنا السائب بن تمام قال. وحالما يفرغ من نطق هـــذه العـــبارة ســـرعان ما يتخذ الرائي موقعه على مساحة النص قابضاً بزمام مهمته الأساســـية وهـــي نسيج الحكاية وترتيب مكونات العالم الفني للمقامة ، وذلك باستعادته واقعة شاهدها وشارك فيها مركّزاً اهتمامه حول شخصية مركزية تكون محوراً للوقائع تتســـم بأنهـــا شخصـــية تتجنـــب الكشف عن نفسها ولا يفتضح الراوي أمرها إلاّ بعد الإنتهاء من المهمةالتي يقوم بها، وذلك في لحظة التعرّف[369].

إن هـــذا الـــراوي هو المنتج الحقيقي للنص، هذا على المستوى الإطاري العام، وأما على مستوى النسيج الداخلي لبنية المقامة فإنه قد يقوم بوظائف عدة لا تتكشف لنا

إلاّ مـــن خـــلال الدراسة لهذا الدور داخل تلك البنية السردية للمقامات، ونحن نعلم أن السـائب هـو الشـخص الذي شاطر السدوسي بطولة هذه المقامات إلى جانب مهمته الأولـى روايـة الأحداث. وبما أنه المنتج الحقيقي للنص ، فقد استخدم الفعل الماضي (قـال) حـتى يفسـح له المجال بالتحدث في معظم المقامات ، وذلك لأنه فعل يتانسب ومهمـته الأساسـية الرواية بضمير الشخص، فالفعل قال يعد (سيد ألفاظ العزو) يحمل معـنى الـنطق والتلفظ المباشر دون وسطاء معطياً المجال لمن يتكلم بعده أن يتحدث بضـمير الأنا، وهذا الضمير يلقى مصداقية لدى المتلقي، إذ أنه يعتبر من صوت حي ينبعث منه غير متخفٍ وراء قناع الضمير.

فضـلاً عن أنه يعبّر عن الرؤية الذاتية لسارد تجاه الأشياء والأحداث مما يبعد عـن السرد التقليدي المجرد القابل للتناقل على ألسنة الرواية كالخبر وغيره من أنواع الكلام والأحاديث المنقولة.

وقـبل أن أختتم الحديث أود أن أنوّه إلى قضية قد توقع بعضاً من الدارسين في لُبس حول من يروي في المقامة العربية، أهو الراوي الإطاري أم الراوي المنتج قد يقع بعضـهم في فخ التوهم ويذهب إلى أن الراوي المنتج هو الراوي الذي تعزى له رواية المقامـة وذلـك إنـه راوٍ معـروف يروي لنا عن بطل محدد من موقع المشاهد مرة والمشـارك مرات عديدة، مبتعدين فيما ذهبوا إليه عن جادة الصواب والحقيقة التي لا جـدال فيها، أن من يروي في المقامة العربية هو ذلك الراوي الإطاري صاحب كلمة حدّثـنا الـذي يعـد البوابة التي تمر المقامة من خلالها إلى المتلقي والذي لولاهما لما وصلت إلى المروي الذي يشكل بالنسبة له راوياً من الدرجة الأولى[370].

الراوي وموقعه

يقوم الحكي على دعامتين أساسيتين:

الأولى: وجود قصة تضم عناصر فنية: زماناً ومكاناً وأشخاصاً وأحداثاً. مشكلة مادتها الخام، ويطلق عليها المتن الحكائي.

الثانية: " الطريقة التي نحكي بها تلك القصة "[371]، وتسمى هذه الطريقة أسلوب السرد والتي عن طريقها تميز أنماط الحكي المختلفة[372] ، وحتى نقدّم هذه الأحداث الغفل في

بـــناء شـــفاهي أو كتابي على حد سواء وحتى لا تبقى في عالم الغيب، " لا بد لها من حضـــور هيـــئة تلفظـــية"[373]، تتمثل في شخصية السارد "هذا الكائن الذي يمثل صوته محـــور الرواية، إذ يمكن ألاّ نسمع صوت المؤلف إطلاقاً ولا صوت الشخصيات ولكن بـــدون ســـارد لا توجد رواية... إنه الشخصية التي بدونها سيبقى الخطاب السردي في حالـــة احتمال".[374] وعلى هذا فإن السارد هو المنتج الحقيقي للخطاب، فلولاه لما ظهر على ساحة الوجود بشكل فعليّ.

إن تلـــك الهيمـــنة التـــي يتمتّع بها السارد تُدخله في حالة من التماهي مع كاتب النص السردي، مما يصعب على البعض أن يميّز من الذي يسرد أو يقص أهو الكاتب بصـــوته أم أنـــه فـــوّض شخصاً آخر ينطلق بلسانه ويعبرعما في خلده في هذا المقام، فالكاتـــب هـــو صانع العمل السَّدري وخالقه دون مواربة، وبما أنه هو صانعه فله أن يبـــتدع الأحداث ، ويختار الشخصيات، ويضع البدايات والنهايات، وله الحق أيضاً في أن يفـــوّض الـــراوي الـــذي يـــريد أن يتحدث بصوته دون أن يقحم نفسه داخل عالمه القصصـــي مباشـــرة وبشـــكل واضح[375]، وأما السارد " الراوي في الحقيقة ، أسلوب صـــياغة، أو بنية من بنيات القصص ، شأنه شأن الشخصيات والزمان والمكان، وهو أســـلوب تقديم المادة القصصية... [من الملاحظ] وجود مسافة بين الراوي والروائي فهـــذا لا يساوي ذاك إذ إن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يستتر وراءها الروائي لتقديم عمله"[376].

ومـــا دام المتن الحكائي رهينة لدى السارد يشكله كيف شاء، فلا بدّ له من رؤية خاصـــة " تتجســـد مـــن خلال منظور الراوي لمادة القصة "[377] تعمل كالبوصلة التي يســـتطيع الســـارد عن طريقها توجيه عالمه السردي ليصل به إلى برّ الأمان، إذ هي " الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها "[378] ومع ذلك فإن هذه الرؤية لا يمكـــن أن تتجسّد لدى السارد إلاّ من خلال اعتماده على موقفه الفكري الأيدلوجي تجاه ما يحط به مما يمكّن السارد أن يُموضِعَ نفسه في مكان محدد ينظر منه إلى اتجاه، هو يـــريد من هنا أن تتحدد سماته وخصائصه النوعية، لذا " فإن الراوي والرؤية كل واحد متكامل لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فهما متداخلان ومترابطان وكل منهما ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راوٍ ولا راوٍ بدون رؤية"[379].

لقد بدأ الاهتمام بتفاصيل العلاقة ما بين الرؤية والراوي منذ بداية القرن الماضي مـــع الراوي هنري جيمس، الذي دعا إلى "مسرحة الحدث وعرضه لا إلى قوله وسرده بمعنى أن على القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف"[380].

أما بيرس لوبوك في كتابه (صنعة الرواية) " الواضع الأساسي لأحجار زاوية الـــرؤية ... [فقد] ميز بين العرض والسرد مؤكداً أن في العرض يتحقق حكي القصة بنفسها، وأن في السرد راوياً عالماً بكل شيء "[381].

وقد أشار بعض الباحثين إلى أن أفلاطون قد سبقهم إلى مثل هذا منذ زمن بعيد " عـــندما ميّز في الجمهورية وهو بصدد الحديث عن الملحمة بين السرد العادي من جهة والمحاكاة من جهة أخرى "[383].

ومـــنذ أن ظهـــرت دراسة لوبوك الآنفة الذكر تعاقبت الأبحاث والدراسات حول الرؤي، فقد قام نورمان فريدمان بتقديم تصنيف لوجهات النظر، وذلك بعد اطلاعه على الدراسات السابقة أكثر تنظيماً أسفرت عن ظهور ثمانية أنواع من الرواة[383].

أمـــا تقســـيم الناقد جون بويون للرؤى فما يزال هو التقسيم السائد والمهيمن في النقد القصصي إلى اليوم، وهو التقسيم الذي ينطلق منه معظم الباحثين فقد قسمها إلى ثلاثة أقسام وذلك بحسب العلاقة بين الراوي والشخصيات الروائية:

1- الـــرؤية من الخلف : وهي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات عن نفسها[384] الراوي . (الشخصية الحكائية).

2- الرؤية مع : وهي الرؤية التي تتساوي فيها معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات[385] (الراوي يساوي (=) الشخصية الحكائية).

3- الـــرؤية مـــن الخـــارج : وهـــي التـــي تكـــون بها معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات عن نفسها[386] (الراوي < الشخصية).

وتأثـــراً بثنائيات العالم اللغوي السويسري دوسوسير يقدم الناقد الفرنسي ستيفان تودروف ثنائية المختزلة للرؤى.

1- الرؤية الخارجية   2- الرؤية الداخلية [387]

وهما تقابلان ما عرف بالسرد الموضوعي والسرد الذاتي لدى الشكلاني توماس فسكي[388]. ولهذه الثنائية الأثر الأكبر لتحديد الموضع الذي يتموضع به للسارد بالنسبة

للشـــيء الــذي يــوّد تقديمــه المتلقي وعلى أساس موقعه تتبلور سماته النوعية وتتأكد خصائص سرده: أذاتيّ أم موضوعي.

وإذا مــا انتقلــنا إلى جرار جنيت فإننا نجده يقيم تصوره بناءً على عمل بويون وتودروف السابقين وذلك بعد إستبعاده الرؤية ووجهة النظر، لما لهما حسب إعتقاده من طــابع بَصَــريّ وإستبدالهما بمصطلح (التبئير) الذي يرى أنه أكثر تجريداً وأبعدُ إيحاء للجانب البصري الذي تتضمنه باقي المصطلحات [398]مقيماً له تقسيماً ثلاثياً:

1- التبئير من درجة الصفر أو ألالاتبئير كمقابل لمصطلحي بويون وتودروف " الرؤية مــن الخلــف: السارد . الشخصية، إذ يعتمد به على وجود راوٍ عليم يقدم الأحداث والمواقف من وجهة نظره هو كما هو موجود في الحكي التقليدي[390].

2- التبئــير الداخلــي : فيقابل الرؤية مع التي يكون فيها (السارد = الشخصية) وقد قسمه إلى ثلاثة أنواع :

1. محكــي ذو تبئــير داخلي ثابت، أي عرض الأحداث والمواقف من خلال وعي شخصــية واحــدة فقط، مما يؤدي حتماً إلى تضييق مجال الرؤية وحصرها في شخصية واحدة بعينها.
2. محكــي ذو تبئــير داخلــي متنوع (متحوّل) وفيه تقدم الأحداث والمواقف من منظورات متعددة لأكثر من شخصية وبصورة متسلسلة ومتتابعة.
3. محكي ذو تبئير داخلي متعدد، وفيه يتم عرض الحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة كما في الروايات البوليسية[391].

3- التبئــير الخارجــي: الرؤية من خارج الراوي. الشخصية أي أن السارد يقوم بتتــبع الســلوك الخارجــي ورصــد لتلك الشخصيات دون الولوج إلى مشاعرها وأفكارها[392].

فــي المقامات نحن أمام سرد لاحق ، أو ما يسميه الشكلانيون الروس بالعرض المؤجــل، "حيث لا يبدأ السرد إلاّ بعد انتهاء الحكاية أي بعدما يكون القائم بالسرد على علــم تــام بكــل تفاصيل متنه الحكائي"[393] والقائم بالسرد في مقامات السرقسطي هو الراوي المنتج السائب بن تمام، فهو الشخص الوحيد الذي تقدم المقامة من خلاله للرواة

الآخرين، والمسؤول الأول عن العلاقات القائمة بين مكونات النص المقامي وترتيبها في إطار سردي يحمل رؤية ما، إذ لولاه لبقيت أحداثها (الغفل) بعيدة في غياهب المجهول.

والسؤال الذي يطرأ في هذا المقام : اين يقف هذا الراوي بالنسبة لعالمه السردي الذي يقوم بروايته ومن أين يستقي معلوماته عن من يروي عنهم؟. وقبل أن أقوم بتحديد موضعه بالنسبة للشيء الذي يرويه أودّ الوقوف على قضية تخدُم ما نحن بصدده ، ألا وهو التفريق بين السائب السارد (الراوي) والسائب الشخصية.

من الملاحظ أن الراوي السائب يفتتح مقاماته بفعل ماضٍ مستند إلى ضمير المتكلم (أنا) لكن هل أن هذا الراوي الذي يروي بضمير الأنا هو ذاته السائب الشخصية ؟ في الحقيقة أن هذا الراوي " ليس مع مسافة الزمن هو تماماً [السائب الشخصية] وذلك أن السائب الراوي هو من يروي في زمن حاضر [عن شخص] كأنه هو الراوي وقد وقعت أحداثه في زمن مضى، أي لئن كان الراوي هو [الشخص ذاته] فإن ثمة مسافة زمنية تنهض مع السرد بينهما، ... إن هذه المسافة هي التحوّل، وهي أيضاً مسافة العين التي تنظر في ما تجعله موضوعاً لرؤيتها وهي بهذا المعنى مسافة تنهض عليها الذاكرة، وتسمح بإعادة النظر والنقد والتقييم، فتقيم الاختلاف بين من يروي (الراوي الناظر في موضوعه) ومن يروي عنه (الشخصية البطل موضوع النظر)"[394].

وعلى هذا، فالسائب الراوي: هو من يروي في زمن حاضر عن أحداث وقعت معه أو شاهدها في زمن ماضٍ إلاّ أنه يروي بعد انتهاء الأحداث ومرورها، إذ يكون على وعي تام بحدودها وأبعادها ومراميها.

وأما السائب الشخصية: فهو من يروي عنه السائب الراوي في زمن الماضي، أي وقت وقوع الحدث ، إذ إنه يتميز عن السائب الراوي بمعرفته المحدودة لتطورات الأحداث وأبعادها التي يشكل هو نفسه جزءاً منها، فهو يتحدث عنها ويقدّمها لنا من خلال وعيه الآني المتزامن مع وقوع الحدث .

يروي السائب في مفتتح المقامة الخامسة: أنه ذهب إلى أحد مساجد دمياط، حين كان فيها، وذلك بعد أن تكدرت نفسه لما فيها من الفتن وسوء الحال التي يعانيها الناس،

يقــول: " فسرت إلى المسجد الجامع، حيث ملتقى اليائس والطامع، وإذ بفتىً كالكوكب اللامع، ذي منظر خاشع وجفن دامع، يجيد الإنشاد والإنشاء، ويلعب بالعقول كيف شاء، وقد وقف على قوله الأسماع، وصرف إليه الأطماع، فما زال يهفو بالألباب ويدعو إلى الإقامة والألباب، وهو يهتف بقول يأخذ القلوب، ويفوت شأو اللحوق والطلوب"[395].

إن النص السابق يتعاون على تقديمه السائب الراوي، والسائب الشخصية وذلك إن السائب الراوي يفسح المجال أمام السائب الشخصية التي عاشت الحدث وشاهدته أن تقدمــه لــنا من خلال انطباعاته الأولية عنه، إذ انها قدّمت للمتلقي وصفاً مؤثراً للفتى قصــد له الراوي وسعى من أجله، وذلك حتى يتبناه ويأخذه المتلقي على محمل الصدق مطــيحاً بكل التوقّعات، صانعاً عنصر المفاجأة الذي يخطط له الراوي من اللحظة التي بدأ يروي فيها مقاماتِه.

يقول الراوي في المقامة السابعة والأربعين :

" قال كنت قد دخلت من أرض السّند، إلى بعض جزائر الهند، ألتمس الرزق في الــتجارة وأســتنبط المـــاء من الحجارة، وقد طويت الصّباطيّ السجّل، وخضعت إلى الصدق خضوع البائس المقل فحصلت بين أمة ذات سلمٍ وسلام، ليسوا بأهل ايمان ولا إســـلام، يؤثـــرون العدل عرفاً ويصرفون الجور صرفاً، ومعي من التجّار جماعة، قد قـــادتهم كمـــا قادتني طماعه، فاحتجنا فيما بيننا إلى ترجمان يعبّر عن الأثمان، ويخبر بالأمانـــة والأمان، يؤدي النقود ويحكم العقود ويزيل اللبس ويرفع الهمس والنبّس، فينا نحـــن كذلـــك فـــإذا برجل مشذب الخَلق، رحيب الخُلقِ، ذي لطف وعلاج، خرّاجٍ في الأمـــور ولاّج. يستنزل العصم من الفند، ويستخرج الماء من الزند، وهو قد تزيّى بزيّ القـــوم وتذبـــذب، وراض أخلاقـــه وتهـــذب، فأعجبنا ما رأينا من وساطته وظنناه من حياطته، وأستنمنا إليه استنامة، واغتنمنا صحبته اغتنامة "[396].

تقـــوم رؤية السائب الشخصية على رسم أبعاد الصورة المشهدية في أثناء وقوع الحـــدث وذلـــك مـــن خـــلال إنطباعاته الأولية التي فرضها عليه الموقف حاجتهم إلى مترجم، فهذه الصورة المشرقة لهذا الرجل دفعتهم لأن يقتنعوا ويظنوه مرادهم المنشود، فجـــاءت العبارة الأخيرة من هذا النص على لسان الراوي، لتؤكد ما قد ذهبنا إليه ومن

الملاحــظ أن عنصـــر المفاجأة هو الخيط الرفيع الفارق ما بين السائب راوياً والسائب الشخصـــية، فالسائب في زمن روايته عارفاً ومدركاً أبعاد تلك الأحداث، فهو يعرف أن هــذا الــرجل المترجم هو السدوسي ذاته قبل أن يبدأ في روايته، فهذه المعرفة لم تكن مــتوفرة له كشــخص أثناء وقوع الحدث، إذ انها كانت متغيبة ولم تتأتَ إلاّ بعد انتهاء الأحداث[397].

يقــول السائب في المقامة الثانية والأربعين أيضاً هذه العبارة: " ونام الشيخ عنا يغط غطيط البكر، وهو يدير علينا كل ذهن ومكر"[398].

إن هــذه العبارة الموجودة في ثنايا هذه المقامة جاءت على لسان الراوي وذلك أنها تحملُ وعياً تاماً للذي سيحدث في ما بعد من مكر وخداع والذي لا يمكن أن يتأتى للســائب الشخصية في أثناء وقوع الحدث وإنما جاءت من وعي الراوي وإداركه لهذه الأحداث. وأما المجيء بها هاهنا من أجل خلق تشوّق لوقوع حدث عجيب وغير متوقّع (مفاجأة).

نعــود الآن إلى السؤال المطروح آنفاً: أين يتموضع الراوي حيال عالم سرده؟ تظهر معظم البنى الاستهلالية في مقامات السرقسطي، أن هذا القسم من المقامة مرتبط بالراوي ارتباطاً وثيقاً، فهو مختص بحِيَلِه وترحاله، ويظهرهذا الارتباط بشكل جليّ من خلال استخدامه المطّرد لضمير المتكلم، إذ تدّل كثرة هذه الضمائر على ظهور صوت الــراوي وهيمنــته على أحداث المقامة، مما يمنحه حضوراً كاملاً على مسرح المقامة وتدخّلاً في سير أحداثها[399].

ونحن نعلم أن السائب إضافة إلى كونه راوياً فهو إحدى الشخصيات التي تلعب دوراً أساسياً في بنية المقامة، إذ يقوم بنزع قناع البطل واسقاطه عنه في لحظة التجلّي.

وبمـــا أنـــه الراوي الوحيد الذي يروي لنا من موقع داخل عالمه السردي الذي يــروي عنه، ومن خلال رؤيته الذاتية "وادراكه الحسي والمفهومي"[400]. فإننا نستطيع القــول بأن الرؤية في مقامات السرقسطي هي: رؤية داخلية ثابتة " تبئير داخلي ثابت " والــراوي راوٍ مشـــارك أو مصاحب، إذ تتساوى معرفته بمعرفة الشخصيات المقامية الأخرى " الراوي " = الشخصيات.

فالأحداث في معظم هذه المقامات تقدّم إلى المتلقي من خلال رؤية السائب وإداركه لها، إذ تعكس لنا هذه الرؤية بعضاً من ميوله واهتماماته وخبراته، إضافة إلى تحديد موضعه الجسماني بالنسبة للشيء الذي يقدمه للمتلقي، أمام، خلف، مشارك، مشاهد، الاثنين معاً[401].

"حدّث المنذر بن حمام قال: حدث السائب بن تمام قال: أقمت بحكم الزمن ، في بلاد اليمن، فاعتزمت الدخول إلى عدن فسرت من فدن إلى فدن كأني أطلب أثراً بعد عين من ذي يزن أو ذي رعين، حتى انتهيت إلى مدينة مدائن ومرفأة سفائن، وإذا بجارية تجري مع الريح الرخاء وتمر بين الشد والإرخاء، تؤذن بالرجاء وتحمل على الجود والسخاء، وشراعها بالسلامة يخفق وجناحها بالبشرى يصفق، حتى إذا دنت من السيف وألفت بكل ملاح عليها وعسيف وكنت أشوق إلى أخبارالهند من قيس إلى ليلى ومن بشر إلى هند، فتقت إلى عجائبها وتطلعت إلى غرائبها فبينا أنا ألتمس الحبير ، وأحيي الصغير والكبير. والناسُ من بين خائضٍ وسابح، وغانمٍ ورابح. وإذا بشيخٍ كالحنيّة والمرنان، يجري مع الدهر في عنان، ويصول من مقو له بصارم وسنان. يدلف في مشيته، ويؤذن بغشيته< قد تلفّع بردائه وتقنّعَ وتنكر على متأمله وتمنع"[202].

ففي هذه الافتتاحية التي تلي الفعل، قال العائد على شخص الراوي يفتتح الراوي مقامته بفعل ماضٍ يستند إلى ضمير المتكلم مقيماً المسافة الزمنية التي تخوّله حق الرواية عن نفسه في الزمن الماضي المطلق غير المحددّ بفترة زمنية معينة. فالفعل الماضي في هذه الافتتاحية يتناسب ونوع السرد اللاحق الذي يقوم به هذا الراوي فهو يعمل على " تقرير الأحداث المسرودة وتأكيدها".

وأما اسناد هذه الأفعال إلى ضمير المتكلم بأنه يظهر لنا مدى ارتباط هذا الراوي بالأحداث التي يروي عنها وملازمته لها " وبروز نبرة الراوي وسيطرته عليها من جهة أخرى"[403].

فالراوي الذي يروي بضمير الأنا في هذه المقامة كما في المقامات الأخرى يتخذ من نفسه وغيره موضوعاً للسرد، وبمجرد انتقاله إلى دور الراوي يصبح بنّاءً، يمسك بزمام مقامته مشكلاً بناءً مقامياً يتوهم البعض أنه سيرة ذاتية لشخصه، "بل هي (أي

المقامـــة) سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير الأنا، ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوّله الحضور وتسمح له بالتالي التدخل والتحليل بشكل يولد وهم الإقناع[404].

وأمـــا مراوحته ما بين الفعل الماضي والفعل المضارع في النص فهي مراوحة مـــا بيـــن السائب الزاوي الذي يروي مستخدماً الفعل الماضي والسائب الشخصية التي تتحدث عن نفسها وانطباعاتها اثناء وقوع الحدث.

ومـــع أن هـــذا الراوي يروي لنا من موقع داخل عالمه السردي فإنه يقف حيال بعـــض الأحـــداث موقف المشاهد الراصد الذي يرصد السلوك الخارجي، للشخصيّات فقط، دون الولوج إلى مشاعرها وأفكارها، فالراوي في هذه الحالة راوٍ راصد يقف عند حـــدود رؤيته للأشياء ولا يتجاوزها إلى أعمق من ذلك مستعيناً بضمير الهُو، وهذا ما حدث في المقامة العشرين على سبيل المثال لا الحصر.

فالـــراوي في هذه المقامة يُقيم المسافة بينه وبين من يروي عنه محدداً موضعه فـــي وسط الجمهور الذي يعظه ذلك الواعظ مكتفياً بنقل الشيء الذي يسمعه ويراه في حدود ما يسمح به نظره وسمعه دون أن يتجاوز إلى أعمق من ذلك ملتزماً في موضعه هذا حدود الراوي الشاهد في مفهومه الحديث دون الخروج عن ذلك الإطار.

فالـــراوي قدّم لنا وصفاً حياً لما سمعه ورآه في أول المقامة وبعد ذلك يقول أنه لحق بهذا الواعظ إلى مدينة القاهرة، وذلك ليروي لنا ما سوف يحدث معه هناك ولكنه لم يستطع أن يبيّن لنا ما الذي حدث معه داخل قصر السلطان إلاّ عن طريق استخدامه وسيلة السؤال الموجهه إلى البطل نفسه ليقص عليهم ما الذي حدث معه، وهم ينتظرون في خارج القصر مسترجعاً إياه على لسان البطل نفسه، فهذا الراوي الشاهد لا يستطيع أن يقف وراء البيوت ولا فوق أسقف المنازل وإنما يقف عند حدّ مشاهدته وسماعه.

" قـــال فبينـــا هو كذلك يخب في حديثه ويضع ، ويحلب درّ الكلام ويرضع، إذا بـــداعٍ مـــن السلطان قد دعاه، مما شَكَكنا أن ناعياً نعاه فسُيّرَ وسرنا وراءه إلى القاهرة وأنا أرجو له فضل المملكة الظاهرة فغاب عنا ملياً، وكان باستعطاف الملوك ملياً. فإذا بـــه قد طلع علينا ذا نشرٍ ذائعٍ، ومركب رائع. وملابس فخمةٍ ومواهب ضخمة ووجاهة ضافية ونباهة وافيةٍ "[405].

" قـــال فقلت له ماذا لقيت، وعلى ماذا توليت وبقيت. فقال إنه شكر ثنائي وأحمد غنائـــي. وقـــرب مكانـــي، ووعـــد إمكاني. واستوصفني فوصفت، وباحثني فأنصفت. واسترشدني فأرشدت، واستنشدني على البديهة فأنشدت[406].

إن تقنـــية الـــراوي الشـــاهد في مقامات السرقسطي تقنية لتسمح للنص المقامي باستمرار الحيلة السردية إلى غايتها المرسومة، فهذا الراوي يقدّم لنا الأحداث والمواقف مـــن خلال مشاهدته لها وانطباعاته دون أدنى معرفة عما في داخلها مما يمنح الفرصة الكافـــية لشخصيات وعلى رأسهم البطل لأن يرسموا ويخططوا حتى يصل السرد إلى خط المواجهة في لحظة التجلي(عنصرالمفاجأة) الذي يصل إليه الراوي الشاهد في نفس اللحظة التي يصل بها المتلقي.

فهـــو لا يعلـــم حقيقة هذه الشخصية إلاّ بعد أن يصل السرد لحظة التجلي وهي اللحظـــة التـــي تعد العنصر الأهم في بناء المقامة، إذ إن هذا العنصر هو وراء غياب تقنـــية الراوي العليم إذ إن علم الراوي ومعرفته بدواخل التشخيصات، يتنافى مع ما في المقامات من تستّر وخفاء يترتب عليهما عنصر المفاجأة.

ونلاحـــظ أن الـــراوي الأول يـــروي من الداخل (مشارك) المستعين بضمير (الأنـــا) ينطلق من أسلوب السرد الذاتي " الذي يعتمد على راوٍ يقدم الأحداث برؤية ذاتية داخلية"[407]، "والذي ينفتح على جميع الضمائر"[408]، مستخدماً ضمير المتكلم وكأنه يـــروي ســـيرة ذاتـــية فهذا الضمير المستند إلى الفعل الماضي " يسهم في تجنّب أي وصف مجرد للاشياء والموجودات التي ستظهر لاحقاً في المقامة،إنما يولي إنطباعات الراوي ورؤيته الذاتية ومواقفه الشخصية اهتماماً خاصاً، ومن خلال ذلك تتدفق الفاعلية الإخبارية لتستعيد ما جرى في زمن مضى"[409].

وقـــد يلجأ هذا الراوي الذاتي إلى استخدام ضمير المخاطب: أنتَ وأنتِ، أنتمّ في حوارات ممسرحة أو على شكل " منولوجات " داخلية مناجياً بها نفسه. "حدث السائب بـــن تمـــام، قـــال: حللت بلد دمياط والناس في أضيق من سم الخياط، وقد كثرت بها الارجاف، وتوالت السنون العجاف، وتمكن الأختلاف وأعجز الانتظام والائتلاف، قال: فلفنـــي الحزن في شملته، وضمني إلى جملته. فضقت بتلك الحال ذرعاً، ولم أستدر من قعـــود الأنـــس ضرعاً، وقلت ما أكدره حوضا، وأجدبه روضاً. فجعلت ألالطف النفس

وأصـــابر، وأخادعها حيناً وحينا أكابر. وأقول مالك والحزن وما ركبت السهل منها ولا الحزن إنما أنت طيفٌ طائف، وبرقٌ صائف تتسلخ عنها انسلاخ الهلال من المحاق، ثم ندعــو لها بالويل والإسحاق. ولم أدر أن المرء يعديه الجوار، (ويثنيه) الجوار. فأبت القـبول، ولا الطــبع المجبول"[410] وما الراوي حيث يقف مشاهداً وملاحقاً من الخارج فقـط، فإنــه يـروي بضمير الهُو، المنطلق من أسلوب السرد الموضوعي الذي يقدم الأحداث بحيادية وعدم انحياز[411].

" قــال: كنــت في واسط، بين عادل من الدهر وقاسط. وسام من القدر ونازل، ونـــاب من العمر وبازل. أتمسك من الدهر بذناب وألوذ من البر بجناب. أغالب النفس غلابـــاً، وأوسعها سعياً وطلابا. فبينا أنا يوماً في بعض سككها أدور، والصعود ينكرني والحــدور. إذ ســمعت زمــراً وقصفا، وجلبةً وعصفا. والولدان يتسابقون إليه تسابق الفــراش، ويتهارشون عليه أشد الهراش. وهم يطيرون به عجباً، وبطيلون عليه لجبا. فلحــت ذلك الجمع، وأطلت اللمح فيه واللمع. فإذا بشخص مزمل في كساء، بين صبية ونســاء. يعدو ويرقص، ويزيد في حديثه وينقص. وإذا في يده سلاسل، وحيوانٌ كريه المنظر باسل. يرقصُ برقصه، ويتوقعُ مواقع زيد ونقصه، وقد شحا فاه بعود، وأخذ في هبوطٍ من اللهو وصعود[412].

إن هــذه الفقــرة السابقة هي عبارة عن افتتاحية مقامة الدب يمتزج بها أسلوباً الســرد الذاتـــي والموضوعي فالراوي يخبرنا عن نفسه محدداً مكانه وحاله اللذين هو علــيهما، بطريقة تسلسلية متتابعة ذات إيقاع سريع لحمل المتلقي معه إلى الواقعة التي ســوف تكــون محــط سمعه ومرآه في الفقرات القادمة أنه يسمع زمراً وقصفاً وجلبة وعصفاً، ويرى أناساً يتسابقون إلى مصدر هذا الصوت كأنهم فراش على مصدر ضوء يــبدأ الفضول بدفعه لكشف الذي يجري في هذه اللحظة وإن هذا الوصف الذي يشوبه الغموض للوهلة الأولى يخلق تشوّقاً وفضولاً لدى المتلقي يتساوى في قدره مع فضول الــراوي الــذي يدفعه ليتقدم خطوة إلى الأمام ليلمح جمعاً ثم خطوة أخرى يطيل النظر والســمع ليشاهد عن قرب وجلاء رجلاً متزملاً في كساء يُرقّصُ حيواناً كريه المنظر ويروي على لسانه الأشعار.

تلعب حاسة السمع دور (الرادار) اللاقط الذي يلتقط الأصوات دون أن يحللها وذلك أن تحليلها يحتاج إلى المعاينة المباشرة عن قرب وإلاّ بقيت هذه الأصوات عبارة عن شيفرات مبهمة وغير مفهومة منها تتحرك حاسة البصر لاستجلاء الأمر عن كثب مقدمـــة صورة حية مفعمة بالحركة لذلك الرجل بتضافرها مع حاسة السمع، وذلك أن هذا الراوي ينقل ما يسمعه ويراه في آن معاً.

وفـــي الخـــتام أودُّ أن أقول إن المقامة الواحدة قد يتعاون على تقديمها أكثر من راوٍ، يـــروون المقامـــة من الداخل رواية داخل رواية، كلٌّ يروي قصته كما حدث في المقامة العنقاوية من تعدد رواة. القصة الإطارية يرويها السائب، وأما البطل فإنه يبتدع قصـــة يدعي أنها حدثت معه ورفاقه، اسحر بهم حيوان بحري ثم أبحر، ثم أبحر حتى أوصـــلهم إلى جزيرة وجدوا بها شيخاً عجوزاً قص عليهم قصته مع طائر العنقاء، فقد تـــناوب هؤلاء الرواة على تقديم المقامة وهذا ما نجده في المقامات التي يقف بها البطل قاصـــاً يقـــص قصة قد حدثت معه، أو يختلقها لخداع الناس، أو حيث يقف واعظاً أو خطيباً مفوهاً، عندما ينحسر دور الراوي المنتج ويمتد دوره على مساحة النص كما في المقامات: (6، 7، 8، 20، 22، 26، 45، 48، 49) على سبيل المثال لا الحصر.

وعن طريق المزج بين هاذين الأسلوبين السرد الذاتي والموضوعي في المقامة ظهر شكل يكاد يكون غالباً على فن المقامة السرقسطية، ما عرف بالرؤية الثنائية التي تمتزج بها الرؤيتان الداخلية والخارجية في بنية المقامة الواحدة.

وخـــير مـــثال علـــيها ما يرويه لنا الراوي مراوحاً ما بين نفسه والآخرين، في المقامة التاسعة والأربعين، إذ إن هذه المقامة هي عبارة عن نص يحمل سرداً مزدوجاً ذاتياً يختص به، وموضوعياً يختص بأفعال البطل.

وهناك مقامات يتعاون على تقديم أحداثها أشخاص يؤدون دوراً مهماً في المقامة كمـــا فـــي الخمرية التي يتعاون على تقديم أحداثها السائب الراوي والنادلة التي تستقبله وتقـــص عليه قصتها مع ذلك الشيخ الذي يدعي أنه حاكم عُمان والذي يتضح في نهاية المقامة أنه السدوسي المخادع.

المروي عليه

لقد أشرنا سابقاً إلى أن المقامات هي نتاج المجالس، لذا فقد عدت من السرديات التي تحمل سمات السرود الشفاهية التي تعتمد على عمليتي الإرسال والاستقبال من قبل بـــاث يرســـل متناً إلى متلقٍ يقعان في نفس المستوى، فغياب أحد هذه المكونات، يعني غـــياب الـــنوع إذ " لا وجود لها إلاّ بحضور جلي لراوٍ ومروي، ومروي له"[413]. من الجلـــي أن البنـــية الســـردية للمقامة تتشكل من راوٍ، ومروي ومروٍ عليه كأي خطاب سردي آخر.

يعـــرّف المروي عليه بأنه الشخص الذي يوجه إليه السرد من قبل الراوي وهو كائـــن ورقي متخيل يصطنعه الكاتب كما يصطنع الراوي والشخصيات في نصه[415]، ولا تقـــل أهمية المروي عليه عن أهمية الراوي في نظر (برنس) الذي يعود الفضل إلـــيه فـــي العناية بهذا المكون السردي. فهو يرى أن " كل سرد سواء كان شفاهياً أو مكـــتوباً وســـواء أكان يسرد أحداثاً حقيقية أو أسطورية أو كان يحكي متوالية أو تتابعاً بسيطاً للأحداث، في الزمن لا يستلزم راوياً واحداً على الأقل فحسب، بل يستلزم أيضاً مـــروياً علـــيه المروي عليه شخص " ما " يوجه إليه الراوي خطابه وسواء كان السرد الروائي حكائياً أو ملحمة أو رواية، فإن الراوي خلق متخيل شأنه في هذا شأن المروي عليه[415].

يتضـــح من النص السابق أن كل نص سردي لا بدّ أن يحتوي على موري عليه يقـــع في نفس المستوى الذي يقع فيه الراوي الذي يقوم بالإرسال له. وفي البداية وقبل أن نـــتعرض لمفهوم المروي عليه وتحديد وظائفه في النص السردي المقامي لا بدّ لنا مـــن أن نمـــيّزه عـــن مفهـــوم القـــارئ الحقيقي، والقارئ الفعلي "الضمني" والقارىء النموذجي، وذلك من خلال قاعدتين أساسيتين هما:

الأولى: التعرف على مستويات الإرسال والتلقي المتعددة في البنية السردية تبعاً لـــنوع العلاقة التي تربط كلاً من المرسل والمتلقي في كل مستوى من هذه المستويات، وأما القاعدة الثانية : فهي تنطلق من موقع هذا المتلقي ووظيفته في البنية السردية.

لقـــد ميّزت الدراسات التي عنيت بنظرية التلقي مستويات عدة الإرسال والتلقي تبعاً لنوع العلاقة التي تربط كل مرسل بالمتلقي فتوصل بعضهم للمستويات التالية:[416].

1- مستوى يحيل على مؤلف حقيقي يعزى له ذلك الأثر الأدبي " أي مؤلف العمل على المستوى الحقيقي الملموس " يقابله قارئ حقيقي يؤلف من أجله النص وهو القارئ بمعناه العام [417].

2- مستوى يحيل على مؤلف فعلي " ضمني " ذات المؤلف الثانية مجرداً إياهما من نفسه ، يقابله قارئ فعلي " ضمني " يوجه إليه الخطاب فيستقبله بوصفه رسالة متحيلة من المؤلف [418].

3- مستوى يحيل على راوٍ سردي تستند له مهمة إنتاج المروي يقابله مروي عليه المتلقي السردي والذي يستغل المروي بوصفه رسالة من الراوي [419].

4- وأما المستوى الأخير فإنه يحيل على مؤلف حقيقي صاحب العمل يقابله قاريء حقيقي مثالي يؤول النص حسب رغباته الخاصة مستنداً إلى أي معطيات ومفاهيم متواضع عليها في أوساطه الفكرية والأدبية.

من الواضح أنه بالنظر إلى هذه المستويات أن المروي عليه:

1- هو إنشاء نصيّ محض لا يتعدى عالمه السردي.

2- عنصر من عناصر النص التكوينية.

3- يقع في نفس المستوى مع الراوي الذي يرسل له المروي مشكلاً جمهوره الخاص به، وعلى هذا فإن المروي عليه هو: ذلك العنصر التكويني المتخيل الذي تكتمل به دائرة السرد الذي يوجه إليه الراوي خطابه في البنية السَّردية الداخلية تحديداً غير متجاوز لعالمه السردي الحقيقي.

وأخيراً حتى تتضح الصورة المبتغاة من دراسة المروي عليه في مقامات السرقسطي وهي الكشف عن الدور الذي يلعبه في تشكيل عالم السرد وعن فاعليته في استكماله لعناصر البنية السردية لا بد لنا أن نتعرف على أهم الوظائف التي يلعبها المروي عليه في السرود وهذه الوظائف هي:

1- التوسّط:

وهو من أوضح الأدوار وأهمها حيث أنه يتوسط بين الراوي – والقاريء أو بين الكاتب والقاري مساعداً على طرح منظورات كل من الكاتب والراوي فمن

خلالــه يتمكــن كــل مــنهما " الدفاع عن قيم لا بد من الدفاع عنها، أو إيضاح الجوانــب الغامضة التي تحتاج إلى إيضاح، بواسطة الإشارات الجانبية الموجهة إلى المروي عليه"[420].

2- التشخيص:

وظــيفة يمارســها المــروي عليه في موقعه كشخصية داخل السرد، وهي ذات أهمــية للشخصيات والراوي الذي يوجه له السرد، حيث أن ثنائيتهما تكشف عن علائــق سردية مهمة داخل البنية السردية وتتضمن جوانب عدة تتعلق بالراوي والشخصيات، ومن خلال مهمة التشخيص نتلمس بوضوح العملية السردية التي تكشــف لــنا عــن الرؤية الذاتية لكل من الراوي والشخصيات الأخرى، وهذه العملــية هي عملية تبادل الأدوار حيث أن الراوي فيها يتحول إلى مروي عليه وهــذه العملية من أهم العمليات التي يستند إليها السرد المقامي تحديداً وذلك أن الراوي المنتج هو راوٍ وشخصية مقامية في آن واحد.

3- تأكيد موضوع السرد:

إن هــذه الوظــيفة تفرضها طبيعة العلاقة الجدلية ما بين المروي عليه والسرد المتأتييــن مــن أهمــية دوره للسرد والتي لا تقل أهمية عن دور الراوي، فهو العنصــر الــذي تكتمل به دائرة السرد فبحضوره يحضر السرد وبغيابه يغيب وتقــدّم ألف ليلة وليلة توضيحاً ممتازاً للدور الذي يمكن أن يلعبه المروي عليه فــي الســرد " فــإذا كــان علــى شهرزاد أن تمارس موهبتها بوصفها راوية للحكايــات، أو تموت، فهي تظل حية ما ظلت قادرة على جذب انتباه الملك إلى حكاياتهــا، واضــح أن مصــير الــبطلة، والسرد على السواء لهما يعتمد على إمكاناتهــا من حيث هي راوية، ولكن على مزاج المروي عليه، بالمثل فلو تَعِبَ الملك وتوقف عن الاستماع فإن شهرزاد ستموت وينتهي السرد" [421].

وكما ميزنا مستويات متعددة من الرواة في مقامات السرقسطي فبإمكاننا أن نميز مســتويات مماثلــة للمروي عليه وذلك أن كل راوٍ لا بد أن يقابله مروي عليه يقع في نفــس مســتوى ذلك الراوي الذي يُرسل له الخطاب، إذ لا وجود لأحدهما دون الآخر وحتى نتوصل إلى الهدف المنشود من دراسة المروي عليه في المقامات اللزومية، وهو

بيان الدور الذي يلعبه المروي عليه في السرد المقامي لا بدّ لنا أن نقوم بتصنيف مستوياته داخل السرد، وذلك بالنظر إلى علاقته بمستويات الرواية.

المستوى الأول

ويمثله جمهور الراوي الإطاري صاحب كلمة حدّث أو قال يقع خارج عالم النص " المتن " غير مرتبط به مباشرة، يقوم بمهمة الاستقبال من ذلك الراوي الإطاري، غامض مجهول الصفات، لا توجد أي معطيات أو إشارات نصية يمكن أن يستدل بها على طبيعته، وهو إلى جانب مهمته الأولى والأساسية (الاستقبال) يقوم بأدوار ذات أهمية لحياة هذه النص، فلولاه لما ظهر، فهو بعد الوسيط بين الراوي الإطاري والقراء الذين يقرءون هذا النص يُعدُّ التدوين، فالمروي عليه في هذا الموقع يكون بمثابة الصحفي الذي يتلقى من الراوي الإطاري خبراً أو اعلاناً عن حضور نوع من الأنواع الأدبية، ومن ثمّ يقوم بتأديته إلى الأوساط المعنية به، فبواسطته يصل إليهم وبإيحاءاته يلفت انتباههم إلى وجوده.

وفي هذا المستوى من مستويات المروي عليه يمكن أن يقع الخلط فيما بينه وبين القراء الحقيقيين، وذلك أن المروي عليه في هذا المستوى لنصوص المقامة أو إلى أي نص ما يملك سمات النصوص الشفاهية يمكن أن يكون مروياً عليه وقارئاً في آن معاً، وذلك أن الاستماع للنص الشفاهي يقع بمثابة القراءة للنص الكتابي، وهذا الخلط هو الذي دفع بعض النقّاد إلى القول أن المروي عليهم في هذا المستوى هم جمهور وتلامذة المؤلف الحقيقي الذي يوجه لهم الحديث في حال إلقاء المقامة على مسامعهم على لسان ذلك الراوي الذي يجرده من نفسه، والذي يبعدنا من الوقوع في هذا الخلط عند السرقسطي، ان المقامات لم تعد تلقى في المجالس فقط، وإنما خصوصية المقامات والتي تعدو تقليداً متبعاً على مر العصور يعطينا الحق في أن نعدّ المروي عليه في هذا المستوى مروياً عليه متخيلاً لا كما عدّه النقاد مروياً عليه حقيقياً.

بصـــدق مـــا يُعـــدُ و يروى عليه وكأن مهمته الأساسية الاستقبال من الراوي المنتج، والإرسال إلى الراوي الإطاري تتطلب منه أن يكون على هذه الصورة.

المستوى الرابع

يضم هذا المستوى فئتين من المروي عليهم:

الفـــئة الأولــــى : تتمـــثل فـــي جمهور المشاهدين الذين يعرض البطل أمامهم فصول مســـرحيته إذ يوجـــه لهـــم الخطاب عن طريق عبارات مخصوصة تخصهم من خلال خطابـــه كقوله " أيها الناس " أو أناشدكم الله معشر السفّار، أيها القوم إلى آخره من تلك العبارات التي تشير لهم مباشرة تخصّهم بالخطاب.

وأما الفئة الثانية يمثلها السائب بن تمام، إذ يتحول هذا الراوي المنتج إلى مرويّ عليه يتوسط الفئة الأولى أو مروي عليه متفرّد في حال قيام احدى الشخصيات المقامية برواية أحداث ومواقف تتعلق بمعالم السرد الداخلية.

ولتوضـــيح صـــورة المروي عليهم في هذا المستوى ومدى فاعليتهم في تحويل العملية السردية، جدير بنا أن نتفحص نوع العلاقة التي تربطهم بالبطل السدوسي.

أمـــا أصحاب الفئة الأولى: فأنهم أناس يلتزمون الصمت أمام سحر السدوسي، فهـــو بـــالغ التأثير فيهم، شديد الفتنة لهم، يقعون تحت تأثير أقنعته مشدوهين مذهولين، وممـــا يعـــزز إعجابهم به وتقديرهم له ذلك اللسان الفصيح والبيان العجيب والأسلوب الفريد؛ وذلك لأنهم فئة بسيطة وساذجة تؤمن بالخرافات والخزعبلات ذات حظ قليل من الثقافة تنبهر بكل شيء.

من هنا نقطة البداية التي ينطلق منها السدوسي لفرض سيطرته وهيمنته عليهم، وذلك من أجل تحقيق ما يودّ تحقيقه من مآرب في كل مقامة.

فـــبعد أن يوقعهـــم تحـــت تأثيره وينتزع منهم الإعجاب والتقدير يبدأ اللعب بهم كحجـــارة الشـــطرنج، موجهاً إياهم نحو هدفه المنشود، مستغلاً عواطفهم الجياشة التي تدفعهم ليستفيد مما يحثهم عليه بكل رضى ودون أي تردد.

وربما يجعلهم السهم الذي يصيب به أعداءه وينال منهم كما في المقامتين الثامنة والعشرين والحادية والأربعين، فهو في الأولى منهما يوميء إلى تلك الفئة من الأوباش

الذيــن يحــيطون بـــه بضرب السائب ومن معه من رفقة فضلاء الذين سرقهم بعد أن استضـــافوه لــيلاً وأكرموه، حيث ادّعى أنه ابن سبيل، وذلك بعد اصرارهم على كشف حقيقـــته لهم " قال فعلمنا أنه السروب الجوال والنطوق القوال. أبو حبيب فتفرقنا وراءه نــنفض عليه الطرق، ولا نأمن عليه الخلاعة والخرق. حتى وجدناه في بعض الخانات يــرقص حماراً وينفخُ مزماراً وحوله من الناس أوباش وأوشاب، وقد أصابهم من قوسه نبال ونشاب، وقد استواهم أمره واستفزهم زمره، فمن مصفق مازج أو مصفق هازج. يــروق ايقاعــه، ويعجــب ادقاعه. ومن طائشٍ ناقصٍ،ولاعبٍ راقصٍ. فلما رآنا نقصد قصــده بادر إلينا وسلم، وتذمم من فعله وتظلم. وقال يا بني الأمجاد، يا طلاع الأنجاد. يـــا فتيان الفتوة يا إخوان المروّة. لا تفضحوا مستوراً ولا تهيجوا موتوراً، وإلاّ فكل من تــرون تحت أمري واقع، وبذكرى صاقع. فإياكم ومقارعة الأرذال، والتعرض للابذال. واحتسبوا ما ضاع، وتوَقوا الخساس والأوضاع. قال فما عطفت منا ضراعته ولا ثنتنا براعــته. وأخذنا نُصوّبُ في تأنيبه ونصعد ونبرق في تهديده، ونرعدُ فأشار إلى أولئك الخســـاس، وقـــال هـــاكم يا بني الأعساس. فدفعونا عن حريمهم دفعاً، وأوسعونا لكزاً وصفعا. وجمعوا علينا الجائي والذاهب، حتى مقتنا المنهوب والناهب، والناس علينا من شـــامت لائــم، وعائب ذائم. يقولون ما للنبهاء والسفهاء، وما للبرعاء والخلعاء. وما لــرائح علــى العلم وغادٍ، ومنازعة الأنذال والأوغاد. وهو يعدو لعباً ورقصاً، ويظهر ضعةً ونقصاً(422).

ومـــثال ذلــك أيضـــاً في مقامة الدب، إذ أومأ إلى فئة المشاهدين والحضور أن السائب شيخ سوء يغمز بالولدان ويعيب الأخدان.

وأمـــا تأثير بيانه وحسن اقتداره على امتلاك ناصية الخطاب في المقامة السابعة هي التي منحته القدرة السحرية على التأثير في السفار وثني عزائمهم عن السفر، وهي نفســها التي حببت إليهم السفر في اليوم التالي وقوت عزائمهم عليه منقلبون وكأنهم لم يسمعوا شيئاً في اليوم السابق، فهذه القدرة السحرية التي يختار لها السدوسي فئة معينة يبـــثها فيهم يسخرها من أجل تحريكهم، فهم إلى جانب كونهم مروياً عليهم، فهم يلعبون دوراً مهمـــاً في تحريك العملية السردية والوصول بها إلى النهاية، فلو اختار السدوسي فئة غير هذه الفئة لما انطلت عليهم حِيَلُهُ وأقنِعَتُه فينقلب كل شيء عليه، وينتهي السرد

بصورة عكسية تخالف الرسالة المنشودة التي وضعت المقامات من أجلها مما يفقد هذا النوع من أنواع السرد ميزة من ميزاته التي يمتاز بها، وهي التحايل على الناس واستغلالهم قدر الإمكان بكل الطرق المتاحة من أجل الاكتمال لا الموت.

وأما الفئة الثانية والتي يمثلها السائب فإنه يشبه الفئة الأولى من بعض الوجوه، إذ هو مثلهم تخدعه حيل السدوسي، وحبائله حتى يقع في الشرك في مرات عديدة0 لكنه وعلى الرغم من ذلك يختلف عنهم في أنه ينخدع في بداية الأمر بأقنعة السدوسي وحيله، لكن ما يلبث أن تتنازعه الشكوك حول حقيقته فيتطور هنا الشك إلى فعل، لذلك يلحقه ليتحقق من هويته، عن طريق المواجهة. فما يلبث السدوسي أمام رغبته (التحقق والاستطلاع هذه) أن ينزع قناعه دون تردد، أمام السائب وفضوله. إذ بهذا الكشف يُسدل الستار على أحداث المقامة.

فالمروي عليه السائب رجل يمكن أن تخدعه المظاهر للوهلة الأولى، لكن ما يلبث أن يستعمل عقله يتأمل الشيء الذي أمامه رافضاً أن يقبله على ظاهره، وهذه الميّزة تحقق للنص ثنائيته التي بُنيَ عليها.

إذ يعمد المؤلف بشكل عام إلى إخفاء شخصية بطله وإحاطتها بالغموض، ثم يعمد إلى إظهارها عن طريق السائب، وبهذا الكشف تُسدَلُ الستارة على أحداث المقامة، فنهاية السرد مرتبطة بكشف هذا الخفاء وتجليته، ولو تم هذا الكشف عن شخص السدوسي من بداية المقامة لما حصلنا على مثل هذا النص إطلاقاً، ولَمات السرد واختفى قبل أن يبدأ.

المستوى الخامس

يتحول به البطل إلى مرويٍ عليه، كما في المقامة العنقاوية، حيث قام ذلك الشيخ وهو في الجزيرة أثناء رحلتهم المزعومة التي قاموا بها على ظهر ذلك الحيوان البحري الغريب برواية قصته مع طائر العنقاء عليهم هو ومن معه، وهذه حالات نادرة، لا توجد إلاّ في المقامات التي تتضمن قصصاً أخرى تدخُلُ عن طريق البطل إلى تضاعيف السرد لهدف في المقامة كما في المقامة الثامنة والأربعين حين يدعي أن والده أخبره قصة غريبة قصّها عليه جده، قد وقعت مع أحد ملوك طريف وأبنائه قديماً.

وفـــي نهاية المطاف نخلص إلى أن المروي عليه في المقامات يؤدي دوراً مهماً لا يقل أهمية عن دور الراوي في تشكيل عالم السرد وبنائه.

تتجلّى ثنائية الراوي والمروي عليه في المقامة العنقاوية من خلال الترتيب التالي:

مستواه	المروي عليه	المروي	مستواه	الراوي	تسلسل
أول	جمهور الراوي الإطاري.	المتن	أول	الراوي الإطاري	1
ثانٍ	الراوي الإطاري.	المتن	ثانٍ	الراوي الوسيط (المنذر بن حمام)	2
ثالث	الراوي الوسيط	المتن	ثالث	الراوي المنتج (السائب بن تمام) يروي من داخل النص إلى خارجه.	3
رابع	الراوي المنتج وجماعة المشاهدين.	يروي قصته وأصدقاؤه مع ذلك الحيوان البحري الذي أسحر بهم ثم أبحر، حتى وصلوا جزيرة في وسط البحر.	رابع	البطل (السدوسي) يروي داخل النص.	4
خامس	البطل وأصدقاؤه الذين معه في تلك الرحلة.	يروي قصته مع طائر العنقاء الذي رباه حين كان صغيراً بعد وفاة أمه وأصبح يطيعه كابن له.	خامس	الشيخ يروي في داخل النص.	5

صيغ الخطاب المقامي

فـــي معـــرض الدراسات التي اشتغلت على الحكي بشكل عام ميز الشكلانيون الـــروس بين الحكاية والخطاب فالحكاية هي (الأحداث والأشخاص في فعلهم وتفاعلهم فـــيما بيـــنهم مع مجريات الأحداث بشكلها المتتالي في الزمان دون وجود وسيط يتولى مهمـــة تقديـــم تلـــك الأحـــداث أي الوجود التجريدي للأحداث والأفعال. وأما الخطاب فانـــه يرتـــبط بالطـــريقة التعبـــيرية التي بواسطتها يتم إيصال الحكاية أو التعبير عنها

للمتلقي)[423] غبر إدراك الراوي لمتنه الحكائي الذي يتغير (ويتنوع) بتغير نمو صفاته واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه المتخيل[424].

على هذا فإن الراوي إما أن يكون راوياً مهيمناً يملك زمام السرد دون أن يفسح المجال لأحد بالتحدث وإما أن يكون راوياً متنازلاً عن سلطانه يترك للشخصيات فرصة التحدث، معبرين عن ذواتهم بأسلوب استعراضي ممسرحاً بذلك الأحداث لا سارداً لها[425] فلكل راوٍ طرقه التعبيرية التي يختارها لنقل وقائع متنه الحكائي وتبليغها للمتلقي وذلك عن طريق صيغتين تعبيريتين أساسيتين، فهو " إما أن يدع قارئه يتابع الأحداث بشكل مباشر، وكأنها تقع أمامه على الطريقة التي تشاهد بها المسرحيات على الخشبة وهو ما يسمى بالعرض ... وإما أن يتكفل هو بنقلها بطريقة غير مباشرة عبر خطابه الخاص دون أن يدع لنا فرصة الاتصال المباشر بها وهو ما يصطلح عليه عادة بالسرد"[426] وهذان المصطلحان الحديثان لهما جذور عميقة تمتد إلى ما أسماه تودروف بفني الأخبار والدراما " فالأول سرد خالص والكاتب مجرد شاهد يقدم الأحداث والشخصيات لا تتكلم ... أما في الدراما فإن أحداث (الحكاية) ليست مسرودة ولكنها تجري أمام الأعين مشخصة وفيها تهيمن أقوال الشخصيات"[427].

يشير جنيت في أثناء تناوله لمفهوم المسافة أن أفلاطون هو أول من تناول هذه القضية في الفصل الثالث من كتابه الجمهورية في أثناء تحديده للفرق ما بين السرد ... والمحاكاة، فأفلاطون يقيم تعارضاً بين صيغتين سرديتين تبعاً لكون الشاعر " نفسه هو المتكلم ولم يورد أدنى إشارة لإفهامنا أن المتكلم شخص آخر غيره " وهذا ما يسميه أفلاطون حكاية خالصة " أو لكون الشاعر على العكس " يبذل الجهد ليحملنا على الاعتقاد بأن ليس هو المتكلم، بل شخصية ما، إذ يتعلق الأمر بأقوال منطوق بها " وهذا ما يسميه أفلاطون بالضبط تقليداً أو محاكاة "[428].

ويضيف جنيت أن أفلاطون لكي يوضح هذا الفرق بين الصيغتين بالدليل يعتمد إلى قطعة من إلياذة هوميروس فيغيره من المحاكاة إلى سرد خالص إذ هو عبارة عن مقطع حواري يدور بين الشاعر الكاهن خورسيس وآلهة الإغريق فيحوله إلى سرد بحت على لسان السارد هوميروس بعد أن كان قائماً عنده على أساس محاكاة أقوال

الشخصيات في أسلوب مباشر أساسه الدراما مخولاً إياه إلى كلام روائي سردي يتدخل به الراوي فيصوره كلاماً غير مباشر ويجمع مع اللامباشرة كذلك التكثيف[429] .

بعيداً عن التفاصيل فإن أي خطاب سردي تقدم مادته الحكائية من خلال نمطين تعبيريَـن أساسيين هما السرد والعرض تتضمن كل واحدة منهما صيغاً صغرى بسيطة أو مركبة[430] وبين هذين النمطين يتوسطهم نمط ثالث يوصف بالمنقول، وذلك لأن المتكلم لا يقوم فقط بأخبار متلقيه بشيء عن طريق السرد أو العرض ولكنه أيضاً ينقل كلام غيره سرداً أو عرضاً ومن خلال هذا النمط نصبح أمام متكلم ثانٍ ينقل عن متكلم أول[431] لقد عرفنا من خلال دراستنا للراوي ومستوياته في المقامات اللزومية أن الراوي المنتج السائب بن تمام راوٍ يفرض هيمنته وسلطانه على النص المقامي، إذ إنه الراوي القائم برواية أفعال البطل وأقواله مسرودة ومنقولة متحدثاً من موقع المشاهد والمشارك وهو الشخص الوحيد الذي تقدم المقامة من خلاله والمسؤول الأول عن العلاقات القائمة بين مكونات النص المقامي وترتيبها في قالب سردي، فلولاه لبقيت أحداث متنه الحكائي في عالم المجهول، وهو أيضاً الشخص الوحيد الذي يختار الطريقة التعبيرية لنقل وقائع متنه الحكائي وتبليغها للمتلقي.

انطلاقاً من التحديد السابق ومن دراستنا لنصوص هذه المقامات نلاحظ أن الراوي يراوح بين السرد والعرض في تقديمه للمادة الحكائية التي يتكون منها البناء الفني للمقامة.

وبما أن السرد بمعناه الخاص "خطاب الراوي المنتج على لسانه " يعد من أهم الصيغ التنفيذية التي تقدم من خلالها مادة المقامة بوصفه عرضاً لغوياً إخبارياً وصفياً لمتوالية من الأفعال والأحداث على لسان الراوي، وبما أنه السمة اللازمة والأساسية لأي خطاب سردي فإننا نجد الراوي يفتتح مقاماته بمقدمة سردية تتشكل على شكل " عرض لغوي لمتوالية من الأفعال والأحداث "[432] على لسانه متخذاً من صيغ الماضي المطلق الخالية من التحديد الزمني شكلاً سردياً يتناسب ونوع هذه السرود اللاحقة فأصبح هذا الشكل نمطاً ثابتاً التزامه المقامات جميعها، وذلك أن هذه الصيغ تحمل في طياتها التأكيد والإقرار بوقوع هذه الأحداث، فضلاً عن أنها ذات طبيعة تسلسلية تدفع بحركة الأحداث إلى الأمام مما تسهم في تطورها وإظهارها متسلسلة مترابطة[433].

ويــبدو إنّ أســلوب السرد يظهر المتكلم هو الأسلوب الغالب على هذه المقامات ممــا يستشعر معه وللوهلة الأولى أن هذه السرود هي سيرة ذاتية للراوي الذي يستهل مقاماتــه بمقدمــة ســردية يبدؤها بالإعلان عن خروجه في سفر من الأسفار إلى أحد البلدان، مخبراً عما واجهه من متاعب وأهوال في الطريق، ومن ثم يتنقّل لإخبارنا عن حالــه واصــفاً إياها وما جرى معه من أحداث كذهابه إلى مسجدٍ أو سوق وذلك حتى ينــتقل بنا إلى الحدث الذي يقودنا إلى الحدث الأهم في المقامة كعثوره على حلقة وعظ وما شابه أو لقائه بشخص غريب يثير فضوله واهتمامه وهكذا.

وحرصــاً من الراوي على تقديم صورة نابضة بالحياة تضع المتلقي في أجواء الأحــداث قبل عرضها فإنه يراوح بين السرد والوصف في لحمة تصعب معها الفصل المطلق بينهما، مما يؤدي إلى إطالة بعض المقدمات بشكل ملحوظ، وذلك لأن الوصف " يلغــي مجرى الزمن بوصفه حالة سكونية تهدف إلى إعطاء تقارير لغوية عن أشياء وأشخاص في وجودها المحض خارج أي حدث وخارج أي بعد زمني "[434].

والوصــف الخــاص بالراوي والبطل والشخصيات الأخرى وما يتعلق بها من أحوال داخلية وخارجية والخاص بالأماكن وموجوداتها الساكنة والأحداث بديناميتها إنما يقف مع السرد في إضاءة جوانب الأحداث والتقديم لها مما يضمن صورة شاملة تجري الأحداث في إطارها [435].

" حــدّث المنذر بن حمام قال حدّث السائبُ بن تمام قال أقمت بحكم الزمن، في بلاد اليمن، فاعتزمت الدخول إلى عدن، فسرت من فدن إلى فدن، كأني أطلبُ أثراً بعد عيــن، مــن ذي يزن أو ذي رعين حتى انتهيت إلى مدينة مدائن، ومرفأه سفائن. وإذا بجارية تجري مع الريح الرخاء، وتمر بين الشد والإرخاء. توذنُ بالرحاء، وتحمل على الجود والسخاء، وشراعها بالسلامة يخفق، وجناحها بالبشرى يصفق، حتى إذا دنت من الســيف وألقت بكل ملامح عليها وعسيف. وكنت أشوق إلى أخبار الهند، من قيسٍ إلى لــيلى، ومــن بشرٍ إلى هند. فتُقتُ إلى عجائبها، وتطلعتُ إلى غرائبها. فبينا أنا ألتمس الحبــير، وأحــيى الصغير والكبير. والناسُ من بين خائضٍ وسابح، وغانمٍ ورابح. وإذا بشيخٍ كالحنيّة والمرنان، يجري مع الدهر في عنان، ويصول من مقو له بصارم وسنان يدلف في مشيته، ويؤذن بغشيته. قد تلفّع بردائه وتقنّعَ وتنكر على متأمله وتمنع"[436].

لقد أوضح النص السابق أن العلاقة بين الوصف والسرد علاقة عضوية فتعلقهما شكل المشهد الافتتاحي برمته والذي يهيئ للحدث التالي ويقدّم له واضعاً المتلقي في جو الأحداث قبل عرضها.

وأمـــا السرد في بقية النص فإنه يقوم بمهام تعمل على تنمية الحدث وتطوره إذ يقــوم الــراوي فـــي معــرض نقله لبعض الحوارات والخطابات المباشرة على ألسنة الشخصيات المتحاورة بالتقديم لها من خلال جمل يشير بها إلى بدء الحديث وكيفيته أو إلـــى الهيــئة التي يكون عليها المتحدث وأشكال حركاته التي يقوم بها في أثناء حديثه مبدياً التعليق عليها عاملاً على تنمية الحدث وتطوره.

" قـــال فَوَجِلَ الشيخ وخَجِلَ، وأسرَعَ إلى رضاهُ وعَجِلَ، وَوَقَفَ وِقْفَةَ المرتاب، وجَنَحَ إلى الأعتابِ وألآن القول ورققه، وأجال الدمع ورقرقه"(437).

وقــد يقــوم الســرد بدور تفسيري لبعض الأحداث أو التصرفات التي تقوم بها بعض الشخصيات وذلك عن طريق بعض الاسترجاعات التي تكون على شكل عرض إخــباري لمتوالــية مــن الأفعال تقوده للكشف عن السبب الكامن وراء ذلك التصرف. كالقصـــة التي روتها النادلة في المقامة الخمرية معتذرة بها عما بدر منها تجاه الراوي من جفوة ومبادرتها له بالسؤال عما يحويه من النقود قبل أن تقدم له الخدمة المفروضة ضـــناً منها أنه كمثل ذلك الرجل الذي ادعى أنه سيد عمان وأنه ذو مال وجاه واتضح لها بعد تقديم الخدمة له أنه على عكس ما ادعى.

" فقالـــت عـــذراً إليك في هذه الجفوة، ومثلك أغضي عن الهفوة وما هو إلاّ أن شيخاً طرقنا منذ أزمان زعم أنه سيد عمان. ثم بعد ليالٍ، زعم أنه ذو فاقةٍ وعيالٍ. غير أنـــه مــبلى بالخمــر، مُعنى بالقصف والزمر. له ما شئتَ من أدبٍ بارعٍ وفهم فارع. وظــرفٍ ناصـــع، وطــرفٍ ماصعٍ. ومُلحٍ وآدابٍ، وأذيالٍ في العلمِ وأهدابٍ. فما زال يســتميلُ الجُـــلاسُ ويــنفضُ الأحلاسَ. ويتهادى من شربٍ إلى شربٍ، ومن نوعٍ إلى ضربٍ. فلمّا طلبناه بما عنده، جحد قَندَه، ورقى فنده، وجعل الإعدام حشمه وجُنده فشفع فــيه كــلٌ من خالطه وكَلِفَ به كُلُّ من خادعه وغالطَهُ. فهو قد بقي رهن هذه الدنان، وشاركنا فيها شركَةَ عنانٍ(438).

وأمـــا فـــي الختام فإن السرد يقوم على تسريع الأحداث ملخصاً ومجملاً وذلك للوصول بها إلى نهايتها المنشودة الكشف عن شخص البطل وإسدال الستار.

" قال فبقيتُ معه على ذلك حتى فشا خبره وانتشر وكلح له العدو عن نابه وكَشَرَ وازدروه ازدراء الظـــالم، وحطـــوه عن رتبةِ العالم. وسددوا إليه السهامَ وأحالوا عليه الأوهامَ. وبُلّغَ السُلطانُ خَبَرَه، وبلاهُ وخَبَرَه. ونفاهُ على وجهِه، وبالغ في دحره ونجهِه، وبقي ضاحياً بالعراءِ، مستتراً بالضرّاء[439].

الخطاب والسرد

يطلـــق مصـــطلح الخطـــاب فـــي العربية على " كل جنس الكلام الذي يقع به التخاطب (أي بين مخاطبين أو متخاطبين اثنين) سواء كان شفوياً أومكتوباً "[440] إن هذا الـــتعريف يضـــم تحت مظلّته كل أنواع الخطابات التي يمكن أن تقع بين مرسل ومتلقٍ مباشـــرين أو غـــير مباشرين فهو يضم الخطاب السياسي والديني والتاريخي والأدبي، ســـواء كان خطاباً شعرياً أو سردياً أو نقدياً. فكل خطاب من هذه الخطابات يحمل في طـــياته أفكاراً ورؤى يود زرعها في نفس المتلقي وذلك عن طريق أساليب خاصة بكل نوع من أنواع هذه الخطابات.

يقول بنفست معرفاً الخطاب بأنه " كل تلفّظ يفترض متكلماً ومستمعاً وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما " [441].

وقـــبل أن أخـــوض في مضمار الدراسة حول الخطاب المقامي لا بد من طرح السؤال التالي:

بمـــا أن الأعمـــال السردية هي عبارة عن خطابات موجهة للمتلقي في حد ذاتها فهـــل تحـــوي خطابات داخلية مميزة يمكن أن يكون لها معالم خاصة نستطيع الوقوف عليها ..؟ وبدقة أكثر يمكن أن نطرح السؤال على النحو التالي:

"هـــل يوجـــد ســـــرد في حالة نقية من تدخل نوع أو أكثرمن أنواع الخطابات الأخرى؟ "[442].

لقـــد كانت الإجابة لدى جنيت على هذا السؤال بالنفي " فهناك في كافة الأحوال نســـبة من السرد متضمنة في الخطاب ومقدار من الخطابة في السرد"[443]ومع ذلك فإن

لكل منهما حدوده الخاصة التي تميز كلاً منهما عن الآخر، فالخطاب يمكنه أن "يروى " دون أن ينقطع عن كونه خطاباً في حين لا يمكن للسرد أن يفيض في الكلام دون أن ينفصــل عن ذاته "(444) مع ما يمكن أن يقع بينهما من اندماج يصبح به السرد عنصراً متضمناً في الخطاب أو يصبح الخطاب عنصراً متضمناً في السرد مشكلاً ورماً واضح المعــالم يسهل تلمّسه في جسد النص. لقد أصبح معلوماً لنا أن النصوص المقامية هي نصوص وليدة المجالس أي أنها تحمل بعضاً من صفات النصوص الشفاهية ذات النبرة الخطابــية الموجهة إلى متلقٍ مباشر، لذا فإننا نجدها تحوي قطعاً خطابية تتخلل السرد مشكلة ورماً في جسد النص من جهة وعلامة مميزة لنوع من جهة ثانية، بدءاً وفي هذا المقــام تحديــداً أود أن أقف على نوع هذه الخطابات داخل النص المقامي السرقسطي وذلــك مــن خــلال ضبط العلاقة بين الخطاب السردي المقامي ذي الملامح الخاصة وأنــواع الخطابات الأخرى المتضمنة في داخله والتي يعد غرضاً مميزاً لنوع المقامة. فهــذه الاســتطرادات ذات الصــبغة الخطابية تعد من أهم الخصائص التي تميزت بها الفــنون المقامــية بشــكل عام والسرقسطية بشكل خاص، والسؤال من أين تسرّب هذا العنصــر للجســد الســردي المقامي؟ وما هي الأسباب التي كانت وراء التسرب حتى أصبح الخطاب من العناصر المميزة بجنس المقامة ؟ أعتقد أن هناك أسباباً أذكر منها:

1- اســتفادة المقامــة مــن الأجناس الأدبية السابقة عليها كالقصيدة الشعرية والرسالة والخطــب (الوعظية منها خاصة) والتي تعد الإطار الثقافي لكل مبدع وذلك عائد إلــى عــدم ظهور أو معرفة نظرية الأجناس الأدبية التي تضع كل جنس أدبي في بوتقــته التــي تفصــل كل جنس أدبي عن غيره ولان المقامة جنس أدبي جديد لم تستقر قواعده بعد، فإننا نجده يصيب من كل جنس بسهم.

2- وبمــا أن المقامــة هي وليدة المجالس فإنها تحمل سمات النصوص الشفاهية ذات الصبغة الخطابية المعروفة آنذاك كالخطب والقصص التي كانت تلقى على أسماع الناس في المجالس والنوادي والمناسبات المختلفة.

3- إنشاء بعضٍ من المقامات لأغراض تعليمية في الدرجة الأولى.

4- توظــيف ثقافــة الأديــب: أي إظهار ما لديه من معرفة في كافة المجالات العلمية والأدبية والدينية.

5- البناء الفني للمقامة والقائم على وجود شخص مُستكدٍ محتال أديب فصيح يملك زمام الكلام شعراً ونثراً، فجاءت خطاباته داخل السرد صورة حية تعبرعن قدرته البيانية من ناحية، وفي التجلي الذي تتخذه شخصيته في كل مقامة من ناحية أخرى[445].

هذا بشكل عام، أما بالنسبة للسرقسطي وإلى جانب كل ما سبق فإن التزامه بالبناء التقليدي الموروث للمقامة، كان وراء ذلك الوجود للخطابات في جسد مقاماته إضافة إلى أنه حاول إظهار ثقافته في كافة المجالات محاولاً توظيفها قدر استطاعته، إذ كان عالماً وكاتباً وشاعراً وقد ظهر ذلك جلياً في مجمل مقاماته.

لقد أشرت في مقدمة هذا الجزء أن الراوي المنتج هو الراوي القائم برواية أفعال البطل وأقواله ناقلاً ذلك من خلاله هو دون منازع، وقد يفسح المجال أمام بعض الشخصيات بالتحدث لتسمع صوتها تخطب وتتحاور ناقلاً ذلك كما هو دون تغيير أو اختصار، مما نشعر معه أننا أمام عرض مباشر[446]. لكن ينقل إلينا عبر متكلم غيرالمتكلم الأصل فنصبح أمام متكلم ثانٍ (الراوي) ينقل عن المتكلم الأصلي[447] من هنا نسمع صوت البطل يخطب في من حوله واعظاً وأديباً وقاصاً. يقول الراوي ناقلاً لنا خطاب البطل السدوسي على مرقاة الشحر " فسرت إلى مرقاة الشحر، وقد أزمعت على ركوب ذلك البحر إذ سمعت هاتفاً يقول من يصغ إليّ قليلاً يغنم من إرشادي جليلاً. أشحذ من فرنده، وأخبره عما خفى عليه من صينه وهنده. فصار الناس حوله، وتبادروا قوله. فقال أيها القوم، كل له على هذا الرزق حومٌ. وإن شيئا يخاض إليه هذا الهولُ ويُجابُ، لأمرٌ عُظامٌ وشأنٌ عُجابٌ، وما الذي حملكم على ركوب هذا البحر العجاج، وخرق هذا الماء الثجاج ولكم في البر منفسحٌ ومجال، ودونكمُ من هوله أوجالٌ وأوجال. كأنكم قد ملكتم عنانه، وسالمتم نينانه ووطئتم لكم اعرافه، وذللت تلاطمه وإشرافه"[448] ومع أن هذه الخطابات تشكل ورماً في جسد النص فقد تسهم في إنتاج الدلالة الكلية للنص المقامي إذ يتوقف ذلك على عدة أمور منها موقعه وفحواه ودوره في حركة السرد.

فإذا استطعنا أن نحدد موقعه في سلسلة الأحداث فإن ذلك يساعدنا في التعرف على مدى مساهمته في إنتاج الدلالة الكلية للنص فالموقع لا يعني مكانه بين سلسلة

الأحــداث فقــط وإنمـــا الموضع زائد ارتباطه المنطقي به أي لماذا جاء هنا تحديداً ؟ ولتوضيح ذلك نأخذ بعضاً من نصوص هذه المقامات ونخضعها للدراسة العملية.

وأول ما نبدأ به على سبيل المثال المقامة السادسة والعشرون، إذ يشكل الخطاب الذي جاء على لسان البطل بها نتوءاً بارزاً يحتل معظم المقامة ولتحديد موقعه في جسد النص نقوم بتقسيم المقامة إلى الوحدات التالية:

1- يخرج السائب من العراق في لمة طيبة الأعراف.

2- خــلال طوافهــم البيــت الحــرام وفي أثناء تداولهم أطراف الحديث على تنوعه، يشاهدون شهاباً يسقط فظنوا أمراً عجاباً أو دعاء يستجاب ... ألخ.

3- في هذه الأثناء يطلع عليهم رجل يستره الظلام يسفه حديثهم ثم يشرع بإلقاء خطاب شعري راصداً فيه أسماء النجوم وأوصافها وحركاتها.

4- أعجبوا به أشد الإعجاب وسألوه أن يُعرّف بنفسه.

5- فأجابهم أنه غريب خالي الوفاض فرقوا لحاله وأعطوه المال.

6- في الختام يتعرف السائب عليه فإذا به السدوسي.

من خلال هذا التقسيم نستطيع أن نضع الخطاب ضمن الحدث الثالث مستغرقاً ما يقــارب مســاحة سبع صفحات من أصل خمس عشرة صفحة تستغرقها أحداث المقامة كلهــا أي ما يقارب نصف مساحة النص الإجمالي موقفاً بذلك الأحداث عنده آخذاً على عاتقه صرف الأنظار إلى هذا الرجل السحري المبدع.

وإذا عدنــا إلــى الجزء الأول من هذه المقامة ونسأل السؤال التالي: لماذا جاء الخطــاب فــي هذا المكان تحديدا ؟ وما هو السبب الذي دفع بالبطل لإلقائه هنا؟. يقول الــراوي إنهــم وفــي أثناء طوافهم بالبيت الحرام يرى هو ومن معه شهاباً في عرض الســماء فــيدور بيــنهم الحديث حوله وفي هذه الأثناء يظهر رجل يستره الظلام يسفه حديــثهم لخــروجه عــن الإصابة ثم يبدأ بالحديث على شكل خطاب شعري راصداً به أسماء النجوم وأوصافها.

والسؤال الآن هل هذا السبب الذي نسجه لنا المؤلف سبب مقنع لوجود مثل هذا الخطاب على طوله هنا ؟.

أعـــتقد أن الإجابة على مثل هذا السؤال تعد البوابة التي ننطلق منها للقول: أن مثل هذه الخطابات لم تكن لتخدم السرد وإنما جاء السرد لخدمتها فكأنه أسس من أجلها لا من أجل خدمة مقتضياته هو، وهذا واضح بشكل جلي في المقامة التي بين أيدينا وما يدعــم رأيـــي فحوى هذا الخطاب الذي يستعرض به المؤلف جانباً كبيراً من ثقافته هذا مــن جهـــة، والطريقة الساذجة التي زجّه بها المؤلف إلى جسد النص فكأنه قصد إلى عـــرض هذا الخطاب بالدرجة الأولى وذلك ضمن قالب سردي صنعه المؤلف من أجله دون الاهتمام بفنيات هذا القالب السردية.

وإذا انتقلـــنا إلـــى مقامَتيْه الثلاثين والخمسين وهما المقامتان اللتان تدوران حول موضـــوعات نقدية، نجد أن الخطاب النقدي فيهما خطاب نقدي مقصود لذاته وضع في قالـــب ســـردي هـــزيل بعض الشيء تغيب به الأحداث ويبرز الخطاب فارضاً هيمنته وسلطانه على مساحة النص.

يـــدور الخطاب النقدي في المقامة الثلاثين حول أشهر شعراء العربية وأشعارهم وأوصــــافهم التـــي اشتهروا بها منزلاً كلاً منهم في منزلته التي أسكنه النقاد بها مبتدئاً بشـــعراء الجاهلية متدرجاً إلى أن يصل إلى مشارف القرن السادس، مغفلاً من عاصره منهم ومحجماً الحديث عن شعراء الأندلس في العصور كافة.

وأمـــا مقامـــته الخمسون فإن الخطاب النقدي فيها قد دار فحواه حول صناعتي النظم والنثر وذلك على شكل حوار مطول بين ولدي السدوسي في المفاضلة بين النظم والنـــثر حـــتى اتسع الخصام بينهما، وعندها جاء السدوسي ليفض بينهما الخصام وذلك عـــن طـــريق إلقائـــه خطاباً تحدث به عن فضل كل منهما مستغلاً الحديث عن الأدب والأدباء خاتماً حديثه بالاستجداء مستدراً عطف السامعين ليحتال عليهم.

إن عرضـــي لفحـــوى هذه الخطابات كان الهدف من ورائه التأكيد على ما قلته ســـابقاً من أن هذه الخطابات هي خطابات مقصودة لذاتها، فربما أن المؤلف كان يهدف إلى وضعها ضمن هذا القالب المشوق لهدف تعليمي بحت، لذا فأنه لم يكن مهتماً بفنيات السرد قدر اهتمامه بهذا الخطاب وعرضه في لغة بليغة وعبارات دقيقة وما يرجح هذا الغـــرض تحديداً هو ما جاء داخلهما من مادة نقدية ذات قوالب جاهزة ومتعارف عليها لدى المهتمين بالشعر والشعراء في عصره وقد ذهب الدكتور حسن عباس إلى مثل ذلك

في أثناء حديثه عن هذه المقامة قائلاً: " القول عندي في هذه المقامة أنها مقامة تعليمية فــي ذكر أسماء الشعراء ومعرفة أحوالهم، ولا أرى السرقسطي كان يهدف إلى وضع مقامة نقدية، فلم يكن السرقسطي ناقداً، ولا تعرف له مصنفات نقدية، ولو توفرت مادة نقدية، تعبر عن رؤية خاصة لسبكها في غير هذه المقامة ولا أريد بعد أن أكون حرفياً، فــأقول إن السرقســطي لم يدعِ ذلك لنفسه، ولو ادعاه لسماها مقامة في نقد الشعراء لا مقامة الشعراء [449].

وأمــا جعله الخطاب يدور حول فحواه حول صناعتي النظم والنثر فعلى الرغم من أنه يعرف أنها قضية قديمة طالما خاض بها النقّاد من قبله حتى إنه أصبح الحديث بهــا من باب التكرار معترفاً بذلك على أحد لسان ولديه " سأل أحدهما صاحبه فقال يا حبيبُ أتزعم أنك لبيبٌ، وأنك بأدواء الأدب طبيبٌ، قال كلاّ يا غريب. وما الذي أعياك، حــتى تتجهَ من حيّاك بالخيرِ وبيّاك. فقال سؤالٌ أعيا الأولَ والآخرَ، والجادَّ والساخرَ. هــذا النظمُ والنثرُ، كيف القُلُّ فيهما والكُثر. وأيّ النّصلُ أو الأثر، وأيهما أعقبَ صاحبه أثــرا، وأحــرزَ دونه أثراً. وأيهما في النفوسِ أوقع، وأشفى لغُلّة الصّادي وأنقع[450] فقد كشف عن القصد من وراء تأليفهما بطريقة غير مباشرة.

وفــي المقابل هناك خطابات تشارك في إنتاج الدلالة الكلية للنصّ إذ تلعب دوراً فــاعلاً على مسرح الأحداث على الرغم من أنها تشكّل نتوءاً بارزاً في جسد النص من هــذه الخطابات، الخطابات الوعظية التي تأتي على لسان البطل، إذ يقف خطيباً واعظاً مذكــراً الناس بالآخرة ومنبهاً إياهم على أمور تخص حياتهم الدنيوية والأخروية داعياً إلــى نــبذ الدنــيا ومغــرياتها والتقرب إلى الله عز وجل بالاستغفار والتسبيح وتطهير الســرائر والجيوب والبذل والعطاء مما ملكت أيمانهم زاهدين راجين رحمته ورضوانه "أيهــا الناس. أضرب لكم الأمثال، ولا أخاطب منكم الغُثاء ولا الحُثال. الحكمةُ للمؤمن ضالةٌ، والموعظةُ على الهُدى دالةٌ، الموتُ لا بدَ نازل، والأجلُ مُقاربٌ ومُنازِل. والمرءُ بيــن أمــل خــادع، وقدَرٍ رادِع. وعُمرٍ ذاهب، وأجلٍ ناهب. وظلٍ مائل، وفيءٍ زائل. ورأيٍ فــائِل، وقضــاءٍ حائل. يفترشُ الأمنَ مهدا، ويلبك الصّابَ شُهدا. ويقولُ لن تبيدَ ومــا أطيــبَ السلعَ والهبيد. وغُرابُ الردى يحُوم ويُحلّق، والدهر يُبلى جديده ويُخلِق.

وربمـــا وقَـــعَ علـــى فـــنائه. ونَعَب بذهابه وفنائِه، يُسمِعه بلسان فصيح، ويَستمده بقول النّصيح:

قد أسمع العاذل النصيح   وبيّن الناطق الفصيـــــح

أما ترى ويحك الليالي   غرابها بالردى يصيـــــح

وأنت في غية التصابي   قد تاب من لومك النصيح(451)

ومع أن خطاباته الوعظية تمتاز بأسلوبها المقنع وعباراتها النابضة بالحق الديني الصـــادق وصورها الناطقة المعبرة فأنها لم تكن مصنوعة من أجل الوعظ لذات الوعظ بل أن الوعظ فيها ما هو إلاّ وسيلة خداع ومكر يتوارى خلفهما البطل، مستغلاً الوازع الدينـــي ومحركاً أياه في النفوس حتى يستطيع فرض سلطانه السحري عليهم بكل يسر وســـهولة، ويقدمـــوا له كـــل مـــا يريد راضين طائعين ملبين نداءه على خيرما يرام، ولتوضـــيح ذلـــك نـــأخذ نماذج مقترحة من هذه المقامات لنرى من خلالها كيف يلعب الخطاب الوعظي دوراً فاعلاً على مسرح الأحداث.

من هذه المقامات المقترحة المقامة الخامسة وقبل أن أبدأ الحديث عنها فلا بد من أن أقسّمها إلى وحدات متسلسلة، وذلك حتى تتضح الصورة بشكل جلي.

1- حـــل الـــراوي دمـــياط والناس في أضيق من سم الخياط وقد كثرت بها الأرجاف وتوالت السنون العجاف وتمكن الاختلاف وأعجز الانتظام والائتلاف ... الخ.

2- ضاقت نفسه ذرعاً من تلك الحال.

3- سار إلى المسجد الجامع حيث ملتقى اليائس والطامع معللاً نفسه.

4- وجد فتىً كالكوكب اللامع يخطب في الناس وقد وقف على قوله الأسماع وصرفَ إليه الأطماع.

5- بعـــد أن فـــرغ من خطابه الوعظي يكمل الوعظ شيخ أشار إليه موضحاً للناس أنه والده.

6- يسأل الإحسان والعطاء ثم يذهب ومعه ابنه والسائب وراءه.

7- يكشف السائب النقاب عنه فأذا به الشيخ المحتال أبو حبيب وابنه.

وأمـــا الآن وبعد هذا التقسيم لا بد لنا من أن ننظر إلى فحوى الخطاب، لقد جاء هـــذا الخطـــاب الوعظي داعياً الناس إلى شكر الإله ونبذ الفتن والبغضاء واللجوء إلى

الصــفح والإغضـــاء والاعفـــاء وتطهير النفوس " أيها الناس ما أستديمت النعم بمثل الشكر، ولا تُوقيت النقم بأوفى من الذكر، وإن الذي أرى بينكم من الذحول. أشد مما ألم مــن المحــول. ومـــا تـــأكد من الإحن، أعدى من المحن، فطهّروا الجيوب، وأخلصوا الغــيوب وارفعــوا الظـــن والريـــب، وإلاّ فاستشـــعروا الحــرب والريـــب. وأعلموا أن تشـــتت الأهـــواء، يـــرفع عنكم بركة الأنواء. وفيم التدابر والبغضاء، وهلاّ الصفح والإغضـــاء ...[452] أيـــن النهى والاحلام، وفيم التظالم والإظلام. أما آن لليل الغيّ أن تنجلـــي احلاكه، ولنظم البغي أن تنتثر أسلاكه. وأن يستفظع الجاني جناه، ويأسف على مـــا اقترفه وجناه وأن يجدد متابا، ويسأل ربه إعتاباً. فلعله وعسى، أن يلين منه ما قد عسا. وينهل ما جمد، وينير ما خمد، فالرجاء منه واجب، وليس دون الله حاجب [453].

وأمـــا الخطاب الذي جاء على لسان الشيخ فقد حمل في طياته نبوءة يستشعرها هـذا الشـــيخ الخبير بأحوال الدنيا ألا وهي انفراج كربهم الذي هم به عما قريب إذا ما صـــفحوا ونـــبذوا كل شيء وراء ظهورهم طائعين فاعلين الخيرة " أيها الناس إنما هو ريـــث ومهـــل، وعـــل ونهل. وخرق لا يرقع، وغلة لا تنقع. ألا إن بعد الشدة رخاءً، وعقيـــب العاصف رخاءً. وعند الشدائد يمن الرب بالعوائد. فاستشعروا الفرج، ودعوا الخـــوض والمرج. وإياكم واليأس، فالله يرفع البأس. لقد خسر اليؤوس القنوط، وفضل الله بعباده منوط وإن السعة لتداول الضيق وتعاقبه، وتراسل الأزل وتراقبه. وإنما للمرء مـــا قدم، فحذار أن تندم. فالغنم لديك سانح، والفوز إليك جانح، والسعد يُناجيك، والحظ يحاجـــيك. والفرج يغازل، والدهر يهازل. وإن كان شرر الشدة يلفح، فإن زهر الفرجة يـــنفح. ولا والله مـــا اســـتمرت حـــال، ولا اتصـــل إمحال. وكأني بواديكم قد أمرع، وبحوضـــكم قـــد أتـــرع. وبـــثائركم قد سكن، وبطائركم قد وكن. وبالرض قد أرض، وبالمحل قد مرض. وباللقاح قد درت ضروعها، وأمن مروعها. وسكن هائجها، وركد مائجهـــا. واســـتقر القـــرار، وتفاوح الرند والعرار. فثقوا بي فقد حلبت الدهر أشطره، وقرأت أسطره[454].

لقـــد جاء هذا الخطاب في مكانه وزمانه المناسبين ليضرب على الوتر الحساس فـــي نفوسهم المتكدرة اليائسة، فقد قام أولاً على تطهيرها ومن ثم قام على زرع الأمل

فـيها فمـا كـان منهم أمام سحره إلاّ أن انهالت منهم الهبات عليه ومالت النفوس إليه وجعل كل منهم يفديه بالأهل ويتلقاه بالرحب والسهل"[455].

وإذا مـا انتقلـنا إلـى المقامة السادسة، نجد أن الخطاب الذي ألقاه البطل على مسـامع السفار يمتزج به المدح والوعظ والدعاء حتى يأخذ طريقه للاستجداء، فقد كان هذا الخطاب القناع الذي توارى خلفه محتال ادعى أنه ذو فاقة وعيال وبعد أن نال من عطائهم ما نال تبعه السائب فأزال عنه القناع كاشفاً حقيقته للمتلقي فأذا هو ماجن خليع " فـبادرت لأكشـف سره، وأتحقق شره، وقد نازعتني عليه الظنون، وقلت سر مكنون فسـرت وراءه وهو أمامي، فقال تقدم لتكون إمامي، حتى أفضى بي إلى بيوت حان أو خـان، ذوات قـتار ودخان. فبادرته ذوات خيلان، كالمها أو الغزلان. فمزقن عنه تلك الأخلاق، وكشفن عما جلب من الأعلاق. وفدينه بالامهات والآباء، وطرحن عنه مشقة الإعراض والإباء. وجعل يفتش عن صدور وسوق، ويجلوهن في معرض من الخلاعة وسـوق. فقلت أبا حبيب أمن الوعظ إلى النعظ. ومن الكور إلى الحور. أين منك الوعد والوعيد ، والمبْديء والمعيد [456].

وأمـا خطابه في مدينة القيروان والذي يدعو به للتفكير والاعتبار مما آلت إليه هذه البلد من دمار وخراب بعد أن كانت بلداً مزدهرة عامرة بأهلها.

" يا طُلول، أين الحُلول. ويا ربوع، كم ذا الرُبُوُع، ويا دِيار، هل فيكن ديَّار. ويا وَكـنِ، أيـن السّكن. أعِيٌّ أم صمَم، وجِنٌّ أم لمَم. حتّام أضربُ الجَرْس، كأنّي أنادي إذ أكلم ذا حَرَس. إن أمراً ما نابَ، طرق الجنَاب أحالَ الأحوال، وأدار السنينَ والأحوال. حـتى تعوّضـت مـن الأقمار والأدمَار، بِهيْقٍ خاضب وحمار. ومن البيض الأوانَس، بـالأدم الكوانِـس. ومن الحسّان الخرّاد، بالنُّور الشرّاد، ومن الجُرد السّلاهب، بالخُنّس القراهـب. ومـن رنَّـة العَوْد وصهيل الجياد، بأنه البوم وعويل الفيَّاد. آه من رجالك، (آه من فسيح مَجَالك). آه من مصاعِبك، آه من ملاعبك. آه من قُرومُك، آه من عَربَك ورُومـك. لقـد لعبت بك الرياح النُّكُبُ، وعفا رَسومَك الجَوْد والسَّكْبُ لقد سحب عليك الـبِلَى ذُيولَه، وأجرى بواديك سُيُوله، وخيم بِساحَتك وأناخَ، وأستوطأ المَبْرك والمَنَاخ، قال فُذعِرتُ له من قائِل، وقلت ياله من مُعَرِّس أو قائل. وملت إليه لأغنم انسا، وأُريح عُنْسـا، فإذا به مشذّب الخلق والقامة، فدعاني إلى الإلباب والإقامة. وجعل يقول يا أيها

الـرجل الرّيثَ لا العجل، والأمن لا الوجل. (أنا) أُلْحِقكَ باصحابك، وأساعدك على بكـائك وانتحابك. وإن هذه للعجائب، وإن الليالي للعِتاقُ النَّجائب. لا ما نكلّفه من وَخْد ورَسِيم، وتسْتهديه به من طروق طيفٍ وهُبوب نسيم. تمر بها غُفْلاً، وتَعْرِض عنها طَوالـع وَأفْـلا ميّز إلى ذلك النَّاووُس، تجد هناك تمثال طَاووُس وترى الدّمى كالبِيض الحسان، تكلمك من غير لسان [457].

فـترجّل عن فرسه تاركاً مقوده في يده وبعد أن طاف في أرجائها وتعطف عاد إلـى حيـث ترك فرسه فوجد هذا الرجل الواعظ ما هو إلاّ سارق ناعب سرق فرسه وتركه وحيداً.

" قال فنزلت له عن الراحلة وجعلت في يده المقود وألفيت إليه المزودة وميزت لأشـرف علـى تلـك الصـورة وقد خلعت لباس الضعف والخور فأطلت هناك إقامة وترددا، وقد أوسعني قوله تبلداً، وتلدداً وطلبته حيث وعدته. ففقدته وما وجدته. وألفيته قد خط في بعض الصفائح لساطع من الفحم لائح.

فـلا تـبق عنها باكياً كل طاسـم	إذا مـا أنت من دون سيرك صحبة
يهمـك إعمـال المطى الرواسـم	ودع ذكـر مـا قد فات عنك فإنمـا
فمـا بـال دار بين بصرى وجاسم	وهـل صفحات الأرض إلاّ بلاقـع
عواصـف أودت بالـرياح الواسـم	لئـن عصـفت بالقيروان وأهلهـا
وداس حمـياها الـردى بالمناسـم	فمـن قبل ثلت عرش عاد وجرهـم
فـيارب بـاك إثر جذلان باسـم	أسـائب لا يغررك منّى باسـم
أرتـك الأمـانى واضحات المباسـم	إذا كلحـت دنياك عن نـاب أزمة
تلـوح على خد الزمان مياسمى " [458]	فسـر غانماً منّى التجارب إنمـا

وأما خطابه الوعظي في المقامة الرابعة عشرة ما هو إلاّ وسيلة يستدرج بها تلك الجماعة الماجنة اللاهية من بيتها إلى مقره الذي هو به.

" وأرسـلنا إلـيه مـن يخبرنا بخبره، ويطلع علينا من عبره. فإذا شيخ قد وفذه الهجـود، وحناه الركوع والسجود. ومعه فتىً يحكيه فعلا. ويحذوه نعلاً. فأومأ بطرف

لافـت، وصوت خافت. وقال من الطارق الهامس، والليل مكفهر دامس. ومن المنتاب، ومـا لنا أكوار ولا أقتاب. وليس إلاّ الحُزن والأكتياب، والتوهم والارتياب. فقال أنا من جملـة نقـارف الذنوب، ونرجو من فضل الله تعالى السجل والذنوب. وتواقع الخطايا، وتركب الجرائم رواحل ومطايا، ثم ترجو من ربها المواهب والعطايا. سمعنا تضرعك وابتهالك، فخشينا أن أمراً ما هالك. فجئنا نرجو يمن جوارك، وبركة حوارك " [459].

فـبعد أن إستدرجها إليه ألقى عليهم خطاباً في صورة توبيخ وضيق فزع منه أوماً إلى الفـتى أن يكمـل ما قد بدأه تاركاً المكان ومن فيه، وفي أثناء ما كان الفتى يلعب نفس دور أبيه كان أبوه قد ذهب إلى بيتهم وسرق كل ما به وعندما عادوا إليه وجدوه سرق كل شيء تاركاً لهم رقعة فيها:

وســـــادة أغمــــار	لله غـــــر كـــرام
فالمـــال نهـــب ضـــمار	لـــم يـــدروا صـــرف اليالـــي
وطـــاب مـــنها ثمـــار	نعمـــــتم بالامانـــــي
لظاهـــر إضيـــمار	أنـــا السدوســـي عـــندي
مـــا مثلهـــن غمـــار	أخوضـــهن غمـــراً
لـــم يطـــوه مضـــمار	فـــرب طـــرف جـــواد
فإنهـــا أعمـــار	فـــأعمل لنفســـك واجهـــد
كمـــا تـــراه حمـــار	وإن دهـــرك هـــذا
أتـــى علـــيه الدمـــار	لا تـــأس يومـــا لشـــيء
وغـــيرك العُمّـــار	فـــالدار مـــنك خـــراب
ويحـــك المـــزمار	أمـــا تـــرى العـــود يبكـــي
يـــزرى علـــيها الخـــار	والكـــأس لـــذة حيـــن
وحـــازم مســـمار	ومـــا يضـــيع لـــندب
وفـــازت الســـمار[460]	خابـــت عـــيون نـــيام

وفي الختام أود أن أشير إلى أن مثل هذه الخطابات قد تكون مسؤولة عن غياب السـرد لكنها المرآة التي تنعكس من خلالها شخصية البطل، فهو إلى جانب أنه مستكدٍ محتال أديب بارع يملك زمام الكلام شعره ونثره.

الفصل الثالث

الخاتمة

لقـد تناولـت هـذه الدراسـة المقامات اللزومية لابي الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي (دراسة نصية) وفق مقولات علم السرد ومعطياته الأساسية. وذلك بهدف رصد العناصر السردية المُكونة للنص المقامي اللزومي، ووصولاً إلى تحديد خصائص نـوع المقامـة والتي تفرقها عن أي جنس أدبي آخر على الرغم من إفادتها من بعض الأجناس الأدبية الصادقة عليها.

ولكـي تـنطلق الدراسة في مسارها الصحيح نحو الهدف المنشود ناقش التمهيد (ماهية المقامة من حيث هي جنس أدبي)، وذلك من خلال طرحه السؤال التالي: (ما المقامة) والذي فجّر جدلاً واسعاً اتجه الباحثون للاجابة عليه ثلاثة اتجاهات: يـرى الأول أن المقامـة قصة، في حين يرى الإتجاه الثاني إن المقامات ليست من القصص في شيء، وأما الاتجاه الثالث فيرى أصحابه أن المقامة جنس أدبي مستقل بذاته وله سماته الخاصة التي تميزه عن أي شكل سردي آخر.

ووسط هذه الآراء المتناقضة فقد توصلت الدراسة إلى أن المقارنات التي أقيمت للبحث عن قصصية المقامة والتي جعلت من مقومات الفن القصصي الحديث معياراً يحـاكمون المقامة على أساسه خرجت عن مسارها الصحيح إذ نسي أصحابها ثلاثة أمور هي : أولها أنهم يتعاملون مع فنين متمايزين في القيمة الفنية فيما بينهما. ثانياً وجـود الفارق الزمني الذي يفصلهما عن بعضهما قروناً طويلة. ثالثاً الاختلاف في الإطـار البيئي والتاريخي الذي نشأ فيه كل منهما، ومع هذا فأن الدراسة لن ترفض مـبدأ المقارنـة ولكن لن تتبناه من أجل البحث عن قصصية المقامة لاكسابها هوية سـردية وذلـك مـن خلال ربطها أو حشوها بأي نوع من أنواع السرود المستجدة كالقصة على سبيل المثال، وذلك لأن المقامة ليست قصة بالمعنى المعروف للقصة الحديـثة وإنمـا هي (جنس أدبي مستقل بذاته له خصائصه التي تميزه عن أي فن سـردي آخر). ولكن من أجل إظهار البعد القصصي فيها وتحديد سماته التي تبرز

مواطــن قــربها وبعدها من الأعمال القصصية الحديثة من جهة ولكي تتوصل إلى سماتها النوعية التي تمنحها هوية سردية تدخلها عالم السرد من جهة ثانية.

وفــي الــباب الأول تناولــت الدراســة خمسة مكونات أساسية للنص السردي المقامي: الأول منها دار حول الزمن الفني المقامي من خلال ثلاثة أبعاد:

1- الترتيــب: وقد تمثل في مقامات السرقسطي بحالتين هما: حالة التوازن المثالي والتــي تــتوالى الأحــداث الغفل فيها على الورق كما هي على الواقع في سبعٍ وأربعيــن مقامــة، أي مــا نســبته 94% من مجمل المقامات الخمسين. حالة الانطــلاق مــن وســط المتن الحكائي، في هذه الحالة نجد أن النسق التتابعي للأحــداث قد انحرف عن مساره في ثلاث مقامات أي ما نسبته 6% من مجمل المقامــات، حيث تم ذلك عن طريق آلية الاسترجاع باسترجاعه لحدث واحد أو عدة أحداث سابقة لتلك التي تم حبكها.

2- التواتر: نجد الراوي يقص مرة واحدة ما وقع مرة واحدة على مستوى الوقائع، ومــرد ذلك لسببين: إن البناء العام للمقامات هو بناء متتابع تتوالى به الأحداث علــى الورق كما هي على الواقع فلا مجال للتكرار. وأما السبب الثاني فهو أن النص المقامي نص قصير نسبياً بالمقارنة مع بعض النصوص السردية الأخرى ممــا ضيق المجال على المؤلف الضمني بأن يكرر الأحداث في نصه المقامي مستعيضاً عن ذلك التكرار ببعض العبارات المخصوصة.

3- الديمومــة: ســرعة النص أي الإيقاع الزمني للسرد والذي تم قياسه من خلال أربــع آليات هي: الحذف، التلخيص، المشهد، الوقفة الوصفية، وقد لاحظنا أن المشهد والتلخيص قد غلبا على النص المقامي اللزومي.

ويدور المُكوّن الثاني حول المكان والذي قسم إلى محورين:

الأول : المــدن بوصــفها الإطار الأشمل الذي يضم عالم السرد. وقد توصلت الدراســة إلــى أنها تقع في شرق العالم الإسلامي والجزيرة العربية، والعراق، فاختار مديــنة الســلام، وسنجار، وحرّان، والكرج، ووجدناه قد تغلغل في رحلته إلى الشرق الأقصى، كالصين وجزائر الهند وغزنة، ومن ديار مصر والشام: الإسكندرية ودمياط،

وحلــب، وفلسطين. فلم تدر قصة مقاماته في بلاد المغرب والأندلس أربع مرات، مرة فـــي الــزاب، والثانية في القيروان وثالثة في طنجة والرابعة في جزيرة طريف حيث شــكلت هــذه المــدن الإطار الأول الذي يضم أحداث هذه المقامات، فقد حملت أبعاداً سياسية واقتصادية وعلمية ودينية بجانب بعدها الاجتماعي الذي عرفت به.

والثاني: الذي يضمن الأماكن المحددة التي وقعت بها الأحداث كالسوق والمسجد والحانـــة والساحات العامة والتي لعبت دوراً مهماً على مستوى السرد فقد كانت تساعد علـــى إنتاج الدلالة الكلية للنص. ومن الأمور التي تميزت بها هذه المقامات استلهامها العنصــر البحري وتوظفه في النص المقامي مما أضفى على هذه المقامات جمالاً فنياً وبعداً فكرياً.

وأمــا المكــون الثالث فهو الشخصيات، فقد ظهر في هذه المقامات ثلاثة أعلام رئيســية: راويــتان أولهمــا المنذر بن حُمام ينقل الحديث فقط دون أن يتدخل بالكلام والأحــداث، وتقف مهمته عند حد الزيادة في العنعنه التي تمنح المقامة صفة الواقعية. وثانـــيهما الســائب بــن تمّــام فإن له دَوْرَيْن: راوٍ يروي لنا الأحداث، وأحد البطلين المحورييــن. وأمـــا ثالثهما فهو الشيخ المكدّي أبو حبيب السدوسي، الذي يشكل البطل المحــوري فـــي المقامات، وإلى جوار هذه الشخصيات تظهر في المقامات شخصيات أخــرى مســاندة، بعضـــها يمت إلى البطل بصلة القرابة كابنيه حبيب وغريب وابنته مجهولة الاسم. ومع وجود اسم علم يدل عليها فإنها شخصيات ورقية خيالية، وهي في ذات الوقــت شخصيات تغلب عليها صفتا البساطة والسطحية، نستطيع أن نتكهن بردود أفعالهـــا مـــن الـــنظرة الأولى لها، وذلك لانها شخصيات ثابتة ذات فكر واحد أو ذات مشـــاعر وتصـــرفات واحـــدة، تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة. فهذا الثبوت للشخصية المقامية (البطل تحديداً) منبعه المرجعـــية الثقافية لهذه الأنماط في ذهن المؤلف الضمني، إذ انها شخصيات نموذجية معـــدة ســـلفاً تخطت حدود الزمان والمكان فأصبحت نموذجاً سردياً يعبر عن طبقة من طـــبقات المجـــتمع (طـــبقة المكدّيـــن) هـــذا من ناحية وأما الناحية الأخرى فأن هذه الشخصـــيات قُدمـــت لـــنا من خلال مواقف متعددة منفصلة لا من خلال عمل متكامل يحوي مواقف إنسانية تنمو وتتطور شيئاً فشيئاً.

ومـــن خلال دراستنا للمكون الرابع (الحبكة) تبين لنا عند تتبعنا للنظام الزمني أن الوقـــائع فـــي مقامات السرقسطي تعتمد على مبدأي السببية والزمنية إذ تتوالى هذه الوقـــائع على الورق في البناء كما في متنها الحكائي، مما ينتج عنه بناء متتابع تتوالى أحداثه في الزمان، فكل حدث ينتج عنه حدث يتبعه، ولأن السرد في المقامات هو سرد لاحـــق يـــبدأ بعـــد انتهاء الأحداث فقد هيمنت الصيغ الفعلية الماضية في تشكيلها لبنية السلســـلة السردية المترابطة فينتج عنه تتابع للحركات وتعاقب للافعال يدفعها في اتجاه السرد الطولي الذي يمنح المقامة حالة من التوازن المثالي تبعدها عن الانحرافات داخل الزمن السردي والتي تتأتى لها عن طريق آليات الإسترجاع والاستباق، مما ترتب عليه اتخـــاذ المقامات بناءً واحداً تشترك فيه أغلب المقامات، إذ أخذ هذا النمط شكل الحبكة الأوروســـطية التـــي تعـــد الشكل الأساس للحبكة والذي تتفرع عنه عدة تشعبات وعدة تعقيدات.

وأمـــا المكون الخامس والأخير فقد اختص بنظام الدوال التشكيل اللغوي والذي تحكمـــت به مجموعة من العناصر أساسها السجع واللزوم بما لا يلزم وأساليب أساسية أخـــرى كانت نتاجاً لهما معاً كالجناس .... ألخ. مما أثر على بناء المقامة ككل فقد كان لـــنزوعه نحو الموازنة والتساوي بين الفقرتين في المقامات المزدوجة، وما بين ثلاث الفقرات في المثلثة، وبين جميع الفقرات في الموحّدة السجعة، تأثيرها على مدى المقامة حيـــث إنه لا يستطيع أن يستمر على هذه الوتيرة من التنسيق بين الفقرات المتتالية إلاّ لمساحة ضيقة بعض الشيء، وذلك على عكس تلك المقامات التي تحللت من أغلال هذه القـــيود التي كبّل بها نفسه أولاً ومقاماته ثانياً فكبح جماحها حتى تقلصت وقصر مداها كمـــا يظهـــر ذلك جلياً في مقامتَيْه اللتين أنشأهما على نسق حروف الهجاء، والمقامتين اللتيـــن كتـــبهما على نسق حروف أبجد فكانت نصوص هذه المقامات أقصر المقامات اللزومـــية إذ لا يـــتجاوز عدد فقراتها الست والخمسين قرينة. وهذا الإيهاب الضيق لم يتسع للحكاية المقامية، فقد وئدت في هذه المقامات القصيرة المثقلة بقيود الصنعة فضلاً عـــن أن أحداث القصة الموجودة بها تتقدم ببطء شديد وتقل فيها الحركة وتضعف فيها المشاهد كما في مقاماته المثلثة والمرصعة والمدبجة.

وفـــي الباب الثاني ناقشت الدراسة تقنيات السرد المقامي إذ ضم أربعة مباحث الأول مـــنها: الاســـتهلال المقامي ما بين الراوي والمروي عليه من أهم ما حافظ عليه كتاب المقامات في نسج البنية التقليدية للمقامة بنية الاستهلال السردي إذ عُدت من أهم الشروط التي تميز نوع المقامة العربية عن بقية الأنواع الكلامية العربية الأخرى وليدة المجالس. إذ ينقسم إلى قسمين: الجملة الإطارية التي تحمل سمات النص النوعية والتي تحـــيل على راوٍ، ومروٍ عليه يستمع إلى مروي من قبل ذلك الراوي المعروف لديهم. ومـــن خلال هذه الجملة عند السرقسطي تمكنا من تمييز أكثر من راوٍ يقع كل واحد في مســـتوى مخـــتلف علـــى شـــكل سلسلة بحيث يفضي كل مستوى من هذه المستويات للمستوى الذي يليه وذلك على النحو التالي:

1- الراوي الأول: الراوي الإطاري، صاحب كلمة حدّثَ أو قالَ معلناً بتلفظها عن بدء ذلك النوع من أنواع السرد التخييلي المسمى مقامة.

2- الـــراوي الثانـــي: الراوي الوسيط، المنذر بن حُمام لا يُعرف عنه سوى اسمه فقط يعمل على نقل المروي عليه من الراوي المشارك إلى الراوي الإطاري الباث.

3- الـــراوي الثالـــث: الـــراوي المنتج، فهو القائم برواية أفعال البطل وأقواله متحدثاً بضـــمير الأنا يروي من موقع المشاهد والمشارك. وأما القسم الثاني فهو: مجموعة الجمـــل التي شكلت الحلقة الأولى من ذلك البناء المقامي على لسان الراوي المنتج المشاهد الذي يتحدث بضمير الأنا.

والثانـــي الراوي وموقعه: توصلت الدراسة إلى أن القائم بالسرد في هذه المقامات هو الراوي المنتج (السائب بن تمام) فهو الشخص الوحيد الذي تقدم المقامة من خلاله للـــرواة الآخريـــن والمســـؤول الأول عن العلاقات القائمة بين مكونات النص المقامي وترتيـــبها بقالب سردي يحمل رؤية ما، إذ لولاه لبقيت أحداثها الغفل بعيدة في غياهب المجهول. وبالإضافة إلى كونه راوياً فهو إحدى الشخصيات التي تلعب دوراً أساسياً في بنـــية المقامة إذ يقوم بنزع قناع البطل وإسقاطه عنه في لحظة التجلي. وبما أنه الراوي الوحيد الذي يروي لنا من موقع داخل عالمه السردي الذي يروي عنه فمن خلال رؤيته الذاتـــية وإدراكـــه الحســـي والمفهومـــي فانـــنا نستطيع القول بأن الرؤية في مقامات

السرقسطي هي: رؤية داخلية ثابتة (تبئير داخلي ثابت) والراوي راوٍ مشارك ومصاحب إذ تتساوى معرفته بمعرفة الشخصيات المقامية الأخرى.

وأما الثالث المروي عليه فهو الشخص الذي يُوجه له السرد من قبل الراوي، وهو كائن ورقي متخيل يصطنعه الكاتب كما يصطنع الراوي والشخصيات. وقد توصلت الدراسة إلى أن للمروي عليه بمقامات السرقسطي مستويات خمسة:

1. المستوى الأول: يمثله جمهور الراوي الإطاري صاحب كلمة حدّثَ أو قالَ وهو مروي عليه يقع خارج عالم السرد، ويقوم بمهمة الاستقبال من الراوي الإطاري، غامض مجهول الصفات إذ لا توجد أي معطيات أو إشارات نصية يمكن أن يستدل من خلالها على طبيعته.
2. المستوى الثاني: في هذا المستوى تبدأ العملية التي تعد ملمحاً مميزاً لنوع المقامة عملية تبادل الأدوار إذ يتحول الراوي الإطاري بمجرد تلفظه لكلمة حدّث أو قالَ إلى مروي عليه يستمع من المنذر بن حُمام منفرداً أو في وسط جماعة من الناس.
3. المستوى الثالث: في هذا المستوى يتحول المنذر بن حمام إلى مروٍ عليه يقع على خط المواجهة مع ذلك الراوي المنتج يستمع له مباشرة وهو يروي مغامراته وقصصه مع ذلك البطل المحتال.
4. المستوى الرابع: ويضم فئتين من المروي عليهم، الفئة الأولى تتمثل في جمهور المشاهدين الذين يعرض البطل أمامهم فصول مسرحيته. وأما الفئة الثانية يمثلها السائب بن تمّام إذ يتحول هذا الراوي إلى مروي عليه يتوسط الفئة الأولى أو مروٍ عليه منفرد في حال قيام إحدى الشخصيات المقامية برواية أحداث ومواقف تتعلق بعالم السرد الداخلي.
5. المستوى الخامس: يتحول به البطل من راوٍ إلى مروي عليه كما في المقامة العنقاوية على سبيل المثال. وأما المبحث الرابع فقد قسمته الدراسة إلى قسمين دار القسم الأول حول صيغ الخطاب المقامي إذ وجدت الراوي قد راوح بين صيغتين سرديتين هما السرد، والعرض في تقديمه للمادة الحكائية التي يتكون منها البناء الفني المقامي. وأما القسم الثاني فقد دار حول الخطاب المقامي

والســـرد: تلـــك الخطابات التي تبدو على شكل استطرادات طويلة مشكلة نتوءاً بـــارزاً في جسد النص وقد توصلت الدراسة إلى إن هذه الخطابات على الرغم مـــن أنهـــا طويلة بعض الشيء إلاّ أنها تلعب دوراً بارزاً على مساحة النص إذ تـــتجلى بها شخصية البطل، فهي المرآة التي تنعكس من خلالها شخصية البطل، فهو إلى جانب أنه مُستكدٍ محتال أديب بارع يملك زمام الكلام شعره ونثره.

والله وليّ التوفيق،،،

الهوامش:

(1) الحصـــري: أبو الحسن عليّ بن عبد الغني الفهري الضَّرير، يُجمع المؤرخون أنه قد توفي بمديـنة طـنجة سـنة 488هـ (كان أديباً رخيم الشعر، حديد الهجو، شعره كثير، وأدبه موفـور، وكان أسرع الناس في الشعر خاطراً). أنظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، المجلد 1 من القسم الرابع، ص196. والمعجب في تلخيص أخبار المغرب، للمراكشي، ص 144، وابن بشكوال في الصلة، ج2،ص410.

(2) هـو أبـو الطاهر محمد بن يوسف بن عبد الله بن يوسف بن عبد الله بن ابراهيم التميمي السرقسـطي، نسـبة إلى سرقسطة وهي مدينة في ثغر الأندلس تسمى المدينة البيضاء وقد عُـرف بنزعـته الأدبية نحو المشرق حتى قيل فيه " سرقسطي البقعة عراقي الرقعة " لا يُعـرف عن حياته الأولى شيء وذلك لسكوت المصادر عنها ويُرجّح أنه قد قضاها ما بين الـدرس والتحصـيل وبين الرحيل في طلب العلم فقد رحل إلى مدن أندلسية عدة كبلنسية وشاطبة، ومرسيه حتى استقر به المقام في قرطبه وتؤكد ترجماته على أنه نال قدراً كبيراً ومتـنوعاً من العلوم في الفقه والنحو واللغة والأدب، والسرقسطي أديب مخضرم عاش ما بيـن فترتيـن من فترات التاريخ الأندلسي عصري الطوائف والمرابطين وهما العصران اللـذان شهدا ازدهاراً فكرياً وأدبياً عم عواصم الأندلس كافة. وتذكر المصادر التي تُرجمت لـه أنـه توفـي مـن زمانة طاولته نحواً من ثلاثة أعوام إلى أن قضت عليه في الحادي والعشـرين من جمادى 538هـ / 1142م. ومن الآثار التي عرف بها إلى جانب مقاماته اللزومـية كتابه المسلسل في غريب لغة العرب، وقد قام بجمع ديوان أبي بكر بن عمّار ت 477هـ، وله ديوان شعر لم يُجمع ومن ترجموا له قالوا إنه كان شاعراً محسناً. معجم ابن الأبار ص144، الروض المعطار ص317، بغية الوعاه ج279/1، بغية الملتمس ص532 بالإضافة إلى مقدمة المحقق.

(3) محمد الهادي الطرابلسي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية، حوليات الجامعة التونسية ع 27-28، 1988م .

(4) مارون عبود، بديع الزمان الهمذاني، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص37.

(5) مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، ط1، 1403 هـ/ 1983م عالم الكتب ص390.

(6) ينظر مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية،ص 390-391.

(7) المصدر نفسه،ص391.

(8) المصدر نفسه، ص392.

(9) المصدر نفسه، ص406.

(10) ينظر أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، 1998، ص22.

(11) موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، دار الكتب اللبناني، ط5، 1983م،ص342.

(12) المصدر نفسه، ص342.

(13) موسى سليمان، المصدر السابق، ص343.

(14) المصدر نفسه،ص343-344.

(15) محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، الطبعة النموذجية، ص42-43.

(16) شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف بمصر، ط3، 1973، ص9.

(17) (1)شـــوقي ضيف، المقامة، ص8 (أرجح أن نستبدل كلمة قصة التي في أول النص بكلمة مقامة وهذا ما يوحي به السياق وأظنه خطأ طباعياً.

(18) حسن عباس، فن المقامات في القرن السادس، دار المعارف 1986م، ص283.

(19) عبد الملك مرتاض، مقامات السيوطي، اتحاد الكتاب العرب 1996، ص11-12، لقد كان رأيه السابق والذي أعلن العدول عنه ضمن أطروحة جامعية له، فن المقامات.

(20) عبد الملك مرتاض، السابق من 12-13، وينظر حسن عباس المصدر السابق، ص283.

(21) للمزيد عن هذا الموضوع ينظر إبراهيم السعافين، أصول المقامات، ط1، 1987م.

(22) عبد الملك مرتاض، مقامات السيوطي، ص12.

(23) مراد عبد الرحمن مبروك. بناء الزمن في الرواية المعاصرة0الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م،ص6.

(24) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية . عالم المعرفة . ديسمبر 1992م، ص 201.

(25) سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. الهيئة العامة المصرية للكتاب 1984م، ص 27.

(26) خليل شكري هياس. سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات. رسالة. ماجستير- كلية التربية- جامعة الموصل، حزيران 2000م، ص 209.

(27) ينظر حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. الطبعة الأولى 1990م، ص 117.

(28) ينظر حسن بحراوي. المصدر نفسه ص117.

(29) خليل شكري هياس، سيرة جبرا الذاتية . ص 109.

(30) حسن بحراواي. بنية الشكل الروائي. ص107.

(59) يمـــنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي ، الطبعة الثانية 1990م، ص 85.

(60) المصدر نفسه، ص 85 .

(61) المصدر نفسه، ص 85 .

(62) المصدر نفسه، ص 86 .

(63) المصدرنفسه، ص86.

(64) المقامات، ص 487.

(65) المقامات، ص 420.

(66) المصدر نفسه، ص 440.

(67) المقامات، ص 174.

(68) نقلاً عن سيزا القاسم ص52.

(69) عبد العالي بو طيب، إشكالية الزمن في النص السردي،ص51.

(70) ينظر سيزا القاسم ص52.

(71) ينظرعبد العالي بو طيب، المصدر نفسه ص52.

(72) المقامات، ص464.

(73) المصدر نفسه، ص86.

(74) المقامات ، ص104.

(75) المصدر نفسه، ص125.

(76) المصدر نفسه، ص39.

(77) المصدر نفسه، ص524.

(78) عبد العالي بو طيب، ص 54

(79) المصدر نفسه ، ص54.

(80) المقامات، ص77

(81) المقامات ، ص231

(82) المقامات ، ص503

(83) المقامات ، ص191.

(84) عبد العالي بو طيب ، ص55.

(85) سيزا القاسم، بناء الرواية، ص65.

(86) خليل شكري هياس، سيرة جبرا الذاتية ، ص264.

(87) المقامات، ص 321 ، 322.

(88) المقامات، ص 322-325.

(89) ينظر حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، بيروت – الحمراء، ط 3، 2000 ص76.

(90) المقامات، ص464.

(91) المقامات، ص471.

(92) المقامات، ص49.

(93) خليل شكري هياس، سيرة جبرا الذاتية ص273.

(94) المقامات، ص453-454.

(95) المقامات، ص65-66.

(96) أنظر : سيزا القاسم، بناء الرواية، ص47.

(97) ينظر خليل شكري هياس، سيرة جبرا الذاتية، ص127.

(98) بنية الشكل الروائي. حسن البحراوي، ص26.

(99) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص70.

(100) حميد لحميداني ، بنية النص السردي، ص71.

(101) إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت ، لبنان ص318.

(102) محمد الهادي الطرابلسي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية، حوليات الجامعة التونسية، 28/274 ، 1988، ص113.

(103) محمد الهادي الطوابلسي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية، ص119.

(104) أنظر إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين ص،319.

(105) المقامات، ص65.

(106) المقامات،ص78.

(107) المقامات،ص516.

(108) المقامات ،ص65.

(109) وهي مدينة مشهورة علىساحل بحر النهد من ناحية اليمن، وهي مرفأ مراكب الهند والتجار يجتمعون إليه لاجل ذلك، فانها بلد تجارة وهي أقدم أسواق العرب. معجم البلدان 89/4

(110) الفدن: القصر المشيّد ، المقامات ، ص 65.

(111) سيف بن ذي يزن بن ذي أصبح من ملوك العرب اليمنيين ودهاتهم وقيل اسمه معد يكرب وهـو الذي استعان بالفرس لاسترداد اليمن من الحبشة وقيل هو من ملوك حِميَر الأصغر، نهاية الأرب في فنون الأدب ج2/293.

(112) هو ذي رعين الحميري وقصته أن حمير تفرقت على ملكها حسان ومالوا إلى أخيه عمرو وحملـوه علـى قتل أخيه، وأشاروا عليه بذلك ونهاه ذو رعين وهو قبل، من أقيال اليمن، نهاية الأرب في فنون الأدب ج2/293.

(113) السيف: ساحل البحر، المقامات، ص66.

(114) العسيف: الأجير أو المملوك المستهان به ، المقامات ، ص66.

(115) قيس بن الملوح، ويعرف بمجنون ليلى، والأصمعي ينكر وجوده ، أما ليلى فهي بنت . مهدي بن سعد، أم مالك العامرية صاحبته، خزانة الأدب ج4/171.

(116) بشر بن أبي خازم الأسدي ومحبوبته هند، الموشى ص84.

* المماكس: الذي ينتقص الثمن، أي المساوم، والمكس ضريبة تأخذ من التجار، المقامات، 71.

** المحاسب: العامل الذي يأخذ جزءا من مال التجار بعد الموافقة على تفصيلات حسابه، المقامات، ص 71.

*** المروق: الخروج على الجماعة.

(117) المقامات ، ص 71 ،72.

**** يشير الى قوله تعالى (يوم نطوي السماء كطي السجل للكتب كما بدأنا أو خلق نعيده وعدا علينا إنا كنا فاعلين) الأنبياء: 104.

(118) المقامات، ص516.

(119) أن هذه الأماكن بغداد والبيت الحرام تعد أماكن مشرقية ولكن الاختلاف في المذهب فمنها سُنيّ ومنها شيعيّ.

(120) عسفان : منهلة من مناهل الطريق بين الجمغة ومكة وقيل عسفان بين المسجدين وهي من مكة على مرحلتين وقيل عسفان قرية جامعة فيها خير ونخيل. معجم البلدان 4/121.

(121) المقامات، ص306.

(122) غزنة: من أنزه البلاد وأفسحها وهي رقعة فيما وراء النهر وهي مدينة من مدن خوارزم، الروض المعطار ص428.

(123) الصين ، المقامات ، ص481.

(124) اليمامة: الصقع المعروف شرقي الحجاز ومدينتها العظمى حجر اليمامة ياقوت الحموي، معجم البلدان،ج5،ص27.

(125) قصي عدنان سعيد الحسيني، فن المقامات بالاندلس، نشأته وتطوره وسماته، دار الفكر، عمان1999، ط1،ص47.

(126) الحجاج بن يوسف بن الحكم بن أبي عقيل بن مسعود بن عامر، أبو محمد الثقفي وكان اسمه كليباً، النجوم الزاهرة، ج230/1.

(127) المقامات ، ص177.

(128) الري مدينة مشهورة وقصبة بلاد الجبال بينها وبين نيسابورمائة وستون فرسخاً، معجم البلدان116/3.

(129) صول: مدينة في بلاد الخزر في نواحي باب الأبواب وهي الدربند، ياقوت الحموي، معجم البلدان ج3،ص435.

(130)[1] جزء من عجز بيت من أبيات الحماسة يبلغ عددها تسعة أبيات لعباس بن مرداس يقول في البيت الخامس (بغاث الطير أكثرها فراخا وأم الصقر مقلات نزور).

(131) المقامات ، ص349، 350.

(132) حسين عطوان ، وصف البحر والنهر في الشعر العربي في العصر الجاهلي إلى العصر العباسي الثاني، عمان، 1975م،ص9.

(133) ينظرالمرجع السابق ، ص95 – 101.

(134) م. ن ص13.

(135) منجد مصطفى بهجت ، البحر في شعر الأندلس والمغرب في عصري الطوائف والمرابطين ، حوليات كلية الآداب ، الحولية السابعة 1406هـ 1986م، ص13.

(136) المقامات ص67.

(137) العجاج : له صوت .

(138) الثجاج : المصبوب .

(139) الأعراف : وهو موج البحر .

(140) الجون : وهو الأسود المشرب حمرة .

(141) الغبايات : وهي المطرة غير الكثيرة أو الدفعة الشديدة .

(142) الغمرات : وهي الشدة وغمرات الحرب شدائدها .

(143) رنة العواصف : أي الرياح الشديدة التي تقصف وتحدث صوتاً كالرنين .

(144) المقامات ، ص68.

(145) المقامات ، ص68-69.

(146) مرقاة الشحر: مكان باليمن قرب عمان على الساحل ، المقامات ، ص78.

(147) المدان : اسم صنم سمي المدان وهو أبو قبيلة من بني الحارث .

(148) قدع: كف.

(149) المقامات،ص78-81.

(150) سورة الأنعام ، آية 130.

(151) عبد الحكيم، بلبع النثر الفني واثر الجاحظ فيه ط3، القاهرة 1975،ص260 لقد كان لأسلوب الجاحظ أعمق الأثر في تاريخ النثر الفني إذ وضع اسمه على رأس مدرسة فنية لها خصائصها وميزاتها وبوجوده بدأ طور جديد للكتابة العربية كان له أعمق الأثر في توجيه الحياة الأدبية من بعده، فالحق أن أبا عثمان كان إماماً فذاً من أئمة البيان العربي، وزعيماً لنهضة أدبية واسعة ، امتدت آثارها إلى آماد بعيدة وسرت تياراتها في الأجيال اللاحقة جيلاً بعد جيل،ص213. ولقد ذكر ياقوت الحموي في معجم الأدباء حينما عدد كتب الجاحظ أن له رسالة في مدح النبيذ وأخرى في ذمه، ورسالة في مدح الكتّاب وأخرى في ذمهم، ورسالة في مدح الورّاق وأخرى في ذمهم ... عبد الحكيم بليغ، النثر الفني وأثر الجاحظ فيه،ص260.

(152) ينظر احسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص322.

(153) المقامات،ص484-485.

(154) البجاة: بجاية وهي قاعدة الغرب الأوسط، مدينة عظيمة على ضفة البحر، المقامات، ص487.

(155) فرخ العنقاء : يقصد به الرخ وهو طير وهمي كبير، المقامات ص487.

(156) سيحان : نهر أذنة من الثغر الشامي، أما جيحان فهو نهر عظيم مخرجه من بلاد الروم ويمر على مدينة المصيصة، (المصدر) المقامات ص488.

(157) المقامات، ص488.

(158) المقامات، ص490.

(159) إحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ص322-323.

(160) الأرجاف ، الاضطراب واختلاف الأخبار .

(161) أستدر الحلوبة ": طلب درها ، والاستدرار أن تمسح الضرع بيدك ثم يدر اللبن.

(162) أكابر : أعاند .

(163) صائف : خلب ، خداع .

(164) الإسحاق : ذهاب الأثر .

(165) الجوار : الفيء والسلاح يأخذ الإنسان وهي في النص مخففة الهمزة .

(166) المجبول : الغليظ الطبيعة .

(167) المقامات ، ص49-50.0.

(168) اللحوق: صيغة بالغة من لحق بمعنى ضمر ويقصد الخيول الضامرة . والطلوب: صيغة مبالغة من طلب ، أي يجري في الوعظ جري الخيل المذكيات الضامرة فلا يلحق ويتفوق على غيره فلا يدرك.

(169) المقامات، ص50-51.

(170) المقامات، ص51-53

(171) المقامات ، ص321-323

(172) المقامات، ص13-21-27-29.

(173) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار الشرقيات باب اللُّوق، القاهرة ط1، إلى 19 ص131.

(174) خليل شكري هياس، سيرة جبرا الذاتية، ص128. نقلاً عن مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ص830.

(175) أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص104.

(176) المصدر نفسه، ص104.

(177) ينتمـــي إليه المقامات التي اهتمت بالجانب اللُّغوي فيها 16 المثلثة و 17 المرصعة و 18 المدبجة والمقامات من 31 إلى 40 مع بعض المقامات الأخرى ، وأود أن أنوه إلى أن فكرة التأطـــير هي فكرة نسبية تعود لعدة أمور من أهمها نظرة الدارس للنص والتي تختلف من دارس لآخر.

(178) ايمن بكر ، السرد في مقامات الهمذاني ، ص104.

(179) الإسكندرية : بنى الإسكندر ثلاث عشرة مدينة وسماها كلها باسمه ثم تغيرت أسماؤها بعده فـــي الهند وبابل وفي سمرقند ومرو وبلخ والإسكندرية العظمى في بلاد مصر وقرية بين حلب وحماة وقرية على نهر دجلة وقرية بين مكة والمدينة وغيرها ، المقامات،ص 102.

(180) النجد: الطريق في الجبل.

(181) القراد: واحد القردان وهي دويبة تعض الإبل.

(182) المقامات ، ص102-103.

(183) مدينة السلام هي بغداد وقيل سماها المنصور بذلك تفاؤلاً بالسلامة أو تيمناً بجنة الخلد، ياقوت الحموي.

(184) العربة والعروب كلتاهما المرأة الضاحكة ولها معان شتى .

(185) ريح سجسج: لينة الهواء معتدلة .

(186) الحجل : الخلخال.

(187) السلوى : طائر، هو السمائي، واحدته سلواة ، وقيل هو العسل.

(188) المقامات ، ص121.

(189) المقامات ، ص77.

(190) المقامات ، ص49.

(191) المقامات ، ص254.

(192) الأعراب هو العرب الذين قدموا افريقية وخربوا بلادها وانتقل أهلها عنها.

(193) الخورنق: وهو بناء بناه النعمان بن أمرؤ القيس ، وهو النعمان أكبر ملوك الحيرة .

(194) السديد : نهر بالحيرة.

(195) المقامات ، ص274-275.

(196) المقامات، ص276-277.

(197) كما في قوله تعالى في سورة السجدة : (أولم يهد لهم كم أهلكنا من قبلهم من القرون يمشون في مساكنهم إن في ذلك لآيات أفلا يسمعون) – السجدة أية 26.

(198) حسن بحراوي ، بنية الكشل الروائي ، ص208.

(199) المصدر السابق ، ص208.

(200) ينظر محمد نصر عباس ، البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة دراسة نقدية تحليلية، دار العلوم1983،ص19.

(201) ينظر المصدر نفسه ص20.

(202) ينظر المصدر نفسه ص20.

(203) ألان روب جريـبه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، ص9.

(204) ظاهرة الكدية في الأدب العربي ، نشأتها وخصائصها الفنية، حسن اسماعيل عبد الغني، مكتبة الزهراء،ط1 ، 1991 ، ص345.

(205) أحمد الحسين ، أدب الكدية في العصر العباسي ، ط1 1986 ، ص225.

(206)ينظرأحمد الحسين، أدب الكدية في العصر العباسي ، ص225 – 226 .

(207) ينظر أحمد الحسين، أدب الكدية في العصر العباسي، ص225-227.

(208) محمد لحميداني، بنية النص السردي، ص5.

(209) لقد قام السرقسطي باسقاط اسمه من أول المقامة في المقامات : 5 و 8 و 10 و 13 و 30 و 38 و 42و 46و 50 ، واكتفى بقوله : قال السائب: وهناك مقامات اسقط منها المنذر والسائب معاً ، واكتفى بقوله: قال، يعني السائب في مقامات هي: 11و 12و 14و 16و 17و 18و 19و 20و 21و 22و 23و 24و 25و 26و 27و 28و 29و 31و 32و 33و 34و 35و 36و 37و 39و 40و 41و 43و 45و 47و 48و 49 وأما البقية فقد ذكر اسميهما معاً بقوله: حدّث أو حكى.

(210) محمد الهادي الطرابلسي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية للسرقسطي، ص116.

(211) المقامات، ص3.

(212) تطور شخصية المكدي في المقامات من الهمذاني إلى الحريري ، ابراهيم حمادو ، ص159.

(213) حسن عباس، فن المقامات في القرن السادس، دار المعارف، 1986، ص319.

(214) المقامات ، ص353.

(215) المقامت ، ص562.

(216) المقامات ، ص520.

(217) لقد تعدد ذكرها في عدة مواضع من المقامات 510،451،488،405،297،249،204،116،113،96،62 . وهي كناية تُطلقُ لسخرية من الرجل الذي لا يتعلم من خطئه ويقع فيه مرات عديدة، وهذا ما كانت تتسم به شخصية السائب فهو في كل مرة لا يكادُ يعرف صاحبه إلاّ بعد أن تقع حيلته عليه. حسن عباس، فن المقامة في القرن السادس،ص319.

(218) المقامات ، ص451.

(219) المقامات ، ص119.

(220) المقامات ، ص516.

(221) المقامات ، ص306.

(222) المقامات،ص216-217.

(223) المقامات، ص219-221.

(224) المقامات،ص342.

(225) المقامات،ص7-10.

(226) المقامات، ص171.

(227) المقامات، ص434-435.

(228) المقامات، ص461.

(229) المقامات، ص333.

(230) المقامات،ص119.

(231) المقامات،ص384.

(232) المقامات، ص206-207.

(233) ينظر محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الشرق ، عمان 1996، ص86.

(234) أيمن بكر ، السرد في مقامات الهمذاني ، ص79.

(235) المقامات ، ص43 ، 44 .

(236) المقامات ، ص26.

(237) المقامات ، ص 174-180

(238) المقامات ، ص181-182.

(239) المقامات ص204-205.

(240) ينظر حسن عباس، فن المقامة في القرن السادس ، ص21.

(241) شـيخ هـو الذي استبانت فيه السن وظهر عليه الشيب ، وقيل : هو شيخ من خمسين إلى آخره، وقيل: هو من أحدى وخمسين إلى آخر عمره ، وقيل: هو من الخمسين إلى الثمانين، والجمع هو أشياخ ، وهو كذلك عالم الدين عند المسلمين ، والعالم أو الأستاذ المعلم ، وكبير القوم وكل كبير المقام ابن منظور ، لسان العرب ، مجلد 3 ، مادة شيخ ، ص31-32.

(242) المقامات ، ص246-247.

(243) المقامات ص74-76.

(244) المقامات ، ص161-163.

(245) المقامت ، ص198-199.

(246) المقامات ، ص246.

(247) المقامات ، ص315.

(248) المقامات ، 468.

(249) المقامات ، ص164.

(250) المقامات، (أبو حبيب لا در دره من بغيض إليّ حبيبُ) ص281.

(251) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، شعبان 1419هـ/ ديسمبر، كانون الأول، 1998، ص101.

(252) المقامات ، ص50-51-52.

(253) المقامات ، ص54-55.

(254) المقامات ، ص239.

(255) المقامات، ص9.

(256) أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص91.

(257) المقامات ، ص14-15.

(258) المقامات ، ص441.

(259) المقامات ، ص414.

(260) المقامات ص 394-395.

(261) المقامات ، ص318-319.

(262) المقامات ، ص159.

(263) وردت كلمة أبا الغمر في المقامات إحدىعشرة مرة : ص62، 96، 113، 116، 204، 249، 297، 405، 448، 451، 510.

(264) المقامات ، ص268.

(265) المقامات، ص355-35.

(266) ينظر أ. م. فورستر، أركان الرواية ، ترجمة موسى عاصي ، ط1 ، 1994، ص67.

(267) رولان بورنـــوف وريال اونيليه،عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص39.

(268) المصدر نفسه.

(269) يــنظر خـــيرُ الدين محمد عبد الحميد عبد الهادي ، مقامات بديع الزمان الهمذاني، دراسة أســلوبية، رسالة ماجستير في اللغة العربية، قسم الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، تموز 1996م، ص151.

(270) محمد الشوابكه وفايز القيسي ، بناء السرد التراثي قصة " بياض ورياض " لمؤلف مجهول نموذجاً، أبحاث اليرموك ، المجلد السادس ، العدد الثاني 1998، ص100.

(271) خيرالدين محمدعبد الحميد عبد الهادي، مقامات بديع الزمان الهمذاني، دراسة أسلوبية، ص 160-161.

(272) المقامات ، ص321-322.

(273) ينظر عدنان خالد عبد الله ، ص77.

(274) المقامات ، ص5-6-7-20-22.

(275) شــكري عــبد الوهــاب، النص المسرحي دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، الموسوعة المسرحية، الكتاب الثاني 1997، ص216.

(276) لقــد أخذت تقنية القناع طريقها بالتحول إلى فنون أدبية أخرى كالشعر وكان ذلك على يد الشــاعر الأيرلندي بكربيتس والذي سمى بعض قصائده باسم أقنعة وكان يحمل عنده معنى الكرامة والالتزام بالتقاليد وأما الشعراء العرب المحدثون فقد وظفوا تقنية القناع عن طريق اختــيار الشــاعر شخصية تاريخية أو أسطورية يقتنع بها ويخفي وراءها متخفٍ حالة من التماهــي أو التلــبس بيــن الشاعر وهذه الشخصية التي تنطق في النص بدلاً منه ووصفه البياتي بأنه الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته وعلى العموم فان الدراسة ليست معنية بهذا المفهوم الحديث لظاهرة القناع إنما نأخذه بشكله المسرحي البسيط، سامح الرواشده، القناع في الشعر العربي الحديث،ص9. وينظر عبد الرضا علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، القناع، التوليف، الأصول، ط1995،ام، ص18.

(277) خير الدين محمد عبد الهادي، مقامات بديع الزمان الهمذاني، دراسة أسلوبية ، ص211-212.

(278) المقامات ، ص291-292.

(279) المقامات ، ص34.

(280) يــنظر وداد القاضي، مقامات بديع الزمان الهمذاني تقنية القناع ومراميها الفنية والفكرية، من كتاب إحسان عباس في محراب المعرفة وهو دراسات مهداة اليه، ص467 . لقد قامت الباحــثة وداد القاضي بدراسة وافية حول تقنية القناع في مقامات الهمذاني محالة إياها فنياً وفكرياً.

(281) المقامات ، ص308-309.

(282) المقامات ، ص149.

(283) وهو القناع الذي يتكون من القناع المادي الحقيقي والقناع الحاجز، وداد القاضي، ص427.

(284) المقامة 28.

(285) المقامة 27.

(286) المقامة 21.

(287) المقامة 28.

(288) المقامة 41.

(289) المقامات ص538-539.

(290) المقامات،ص42.

(291) المقامات ، ص338.

(292) المقامات ، ص461-462.

(293) المقامات ، ص464-465.

(294) المقامات ، ص466.

* سكابي: فرس الأجدع بن مالك، ويقصد أنه لا يعرضه للبيع، المقامات، ص466.

(295) المقامات ، ص466-467.

(296) المقامات ، ص 469-471.

(297) ينظر حسن عباس ، فن المقامات في القرن السادس، ص361.

(298) ينظر المصدر نفسه ، ص361.

(299) ينظر المصدر نفسه ، ص361.

(300) أبي الفتح عثمان بن جني،الخصائص، تحقيق عبدالحي هنداوي، دار الكتب العلمية،بيروت،ج2،ص35.

(301) ابن الأثير، المثل السائر، مصر1960م، ج1 ص376، نقلاً عن مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية،ص127

(302) أبـو محمـد عبد الله بن محمد بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان 1402هـ/1982،ص179.

(303) الـروي: (هو الحرف الذي تُبْنَى عليه القصيدة وتُنسَب إليه، فيقال: قصيدة رائية أو دالية، ويلزم في آخر كل بيت منها، أي هو آخر صامت في القافية يتكرر في كل أبيات القصيدة، وإذا تكـرر الـروي وحـده فـي القصيدة عُدّتْ القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية)، معجم مصطلحات العروض والقافية، محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، دار البشير 1991م،ص128.

(304) الخطيـب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت 1981،ص553.

(305) [6] 9-10 سورة الضحى.

(306) الدخـيل: (هـو الحرف الذي بين التأسيس والروي مثل الزاي في " المنازِل" والهاء من " الدراهـم"، والباء من" البلابل " ولا يُبالي أي الحروف كان الدخيل، ولهذا سُمّي دَخيلاً، لأن الدخـيل فـي القافـية، كالدخيل في القوم، لا يلتزم به، يجيء مختلفاً مع وقوعه بعد ألف

التأسـيس التـي يجب التزامُها، وكان أولى منها بالالتزام، لأنه أقرب إلى آخر القافية، فلمّا خالَفَ القافية بمجيئه مختلفاً سار كأنه مُلحقٌ بها ومُدخَل فيها)، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص107.

(307) أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1987،2،ص576.

(308)صفي الدين عبد العزيز بن سرايا بن علي الحلي، شرح الكافية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، نسيب منشاوي، مجمع اللغة العربية، دمشق 1983م، ص23.

(309) ينظر حسن عباس، فن المقامات في القرن السادس، ص398 .

(310) أبـو العـلاء المعـري، اللزوميات، جماعة من الأخصائيين، دار الكتب العلمية، لبنان- بيروت، ط1، 1986،ج1،ص4.

(311) أبو محمد عبد الله بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص180-181.

(312) ابـن الأثـير، المـثل السـائر، مصـر، 1960، ط1، ص374، نقلاً عن محمد الهادي الطرابلسي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية، ص127.

(313) المقامات،ص3.

(314) محمد الهادي الطرابلسي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية، ص119-120.

(315) حسن عباس، فن المقامات في القرن السادس، ص361.

(316) ينظر المرجع نفسه، ص363.

(317)علـي بـن محمد، النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس مضامينه وأشكاله، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1990،1، ج2،ص654.

(318) حسن عباس، فن المقامات في القرن السادس، ص363.

(319) القزويني، الإيضاح، ص547.

(320) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص171.

(321) حوالي (44) مقامة من مجموع مقاماته إذا ما أستثنينا المقامة المثلثة والخمس الأخرى التي أقامها على سجعة واحدة والتي عنوان كل واحدة منها بإسم الحرف الذي بناها عليه.

(322) المقامات، ص16.

(323) حسن التوسل في صناعة الترسل، ص203، الترصيع نوع من أنواع السجع الإضاح ،ص 547.

(324) المقامات،ص216.

(325) المقامات، ص231.

(326) هذه المقامات هي (40،39،38،37) (ومن الملاحظ أنه بنى هذه المقامات كما ينتظر منه، على ترتيب المغاربة الذي يختلف شيئاً عن ترتيبها عند المشارقة، فالأبتثية المعروفة تتغير شــيئاً بعد حرف الزاي لتصبح على النسق التالي: ط ظ ك ل م ن ص ض ع غ ف ق س ش ه و لا ي. أمــا الأبجدية المعروفة (أبجد، هوز، حطي، كلمن، سعفص، قرشت، ثخذ، ضــظغ) فإنهــا تســير بعد النون على: صعفص، قرشت، تخذ، ظغش. حسن عباس فن المقامــات في القرن السادس، ص405، وللتأكد من صحة هذه المعلومة لم يكن أمامي إلاّ النصــوص، فقمــت بتتــبعها ووجدتها على النسق المغاربي على حد قول د. حسن عباس السابق.

(327) المقامات، ص214-215.

(328) المقامات، ص397.

(329) خير الدين محمد عبد المجيد عبد الهادي، مقامات بديع الزمان، دراسة أسلوبية، ص84.

(330) أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق أحمد جعفر، القاهرة، 1963، ص59.

(331) علي بن محمد، النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس مفاهيمه وأشكاله، ج2،ص660.

(332) المقامات، ص150-151.

(333) علي بن محمد، النثر الأدبي الأندلسي،ص660.

(334) المقامات،ص289.

(335) علي بن محمد، النثر الأدبي الأندلسي، ص659.

(336) المقامات،ص289.

(337) [3]المقامات، ص425 .

(338) المقامات،ص409.

(339) تكاد أن تكون معظم مقاماته فنية قائمة على هذا النوع وهو الأساس في البنية الإيقاعية لها.

(340) حسن التوسل في صناعة الترسّل، ص209.

(341) المقامات،ص،78-79.

(342) المقامات،ص497.

(343) أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي، أحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذهبه في المشرق والأندلس، تحقيق محمد رضوان الدايه، ط2 عالم الكتب، بيروت،1985م،ص145.

(344) المقامات،ص218.

(345) محمد الهادي الطرابلسي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية،ص129.

(346) المقامات،ص231-232.

(347) المقامات ص 14.

(348) المقامات ص 31.

(349) المقامات ص 33.

(350) المقامات ص36.

(351) المقامات ص 37.

(352) المقامات، ص41.

(353) جلـيله الطريطـر، فـي شعرية الفاتحة النصية، حنا مينا نموذجاً في ثلاثية بقايا صور، المستنقع، القطاف، علامات. م3 ، ج29، سبتمبر 1998، ص144.

(354) ياسين النصير، الإستهلال فن البدايات في النص الأدبي، بغداد، 1993، ص16.

(355) ينظرســعيد يقطيــن، الكــلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997م، ص213.

(356) ينظرالمصدر نفسه ص213-214.

(357) ينظر سعيد يقطين ، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص215.

(358) ينظر سعيد يقطين ، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ط1، 1997،ص213-218.

(359) عبد الله ابراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1، تموز1995م، ص172.

(360) ينظر عبد الله ابراهيم ، السردية العربية ،ص185.

(361) المقامات: 1، 2، 4، 6، 7، 9، 15، 44.

(362) المقامة : 3.

(363) المقامات:11-12-14-16-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-28-29 - 31 إلى 40-41-43-45-47-48-49.

(364) المقامات: 5-8-10-14-30-42-46-50.

(365) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص169.

(366) ينظر عبد الله ابراهيم ، السردية العربية، ص194.

(367) المصدر نفسه، ص194.

(368) محمد الهادي الطرابلسي، مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية ،ص116.

(369) ينظر عبد الله ابراهيم ، السردية العربية، ص197.

(370) ينظر عبد الله ابراهيم، السردية العربية، ص193-194.

(371) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص45.

(372) ينظر المرجع السابق ، ص45.

(373) عبد العالي بو طيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مكناس، ع1992،6،ص6.

(374) المرجع نفسه، ص7-8.

(375) ينظر سيزا قاسم، بناء الرواية، ص131.

(376) ينظر سيزا قاسم، بناء الرواية،ص131.

(377) عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، ص62.

(378) المرجع نفسه،ص61.

(379) عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي ، ص61.

(380) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي ط1، 198، ص285.

(381) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، ص285.

(382) شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بناء السرد،ص171.

(383) للتعرف على هذه الأنواع ينظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص286.

(384) شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص173-174.

(385) العانـــي، البناء الفني، ص174، لحميداني، بنية النص، ص48، سيزا قاسم، بناء الرواية، ص132.

(386) العاني،البناء الفني، ص174،لحميداني، بنية النص، ص48،سيزا قاسم، بناء الرواية، ص132.

(387) شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية، ص174.

(388) حميد لحميداتي ، بنية النص السردي ،46.

(389) ينظر عبد العال بو طيب ، مفهوم الرؤية السردية ، ص18.

(390) ينظر المرجع نفسه ، ص18. والسيد إبراهيم محمد، نظرية الرواية ، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، القاهرة 1994م،ص148.

(391) ينظر عبد العالي بوطيب السابق،ص20، والسيد إبراهيم السابق،ص149.

(392) ينظر المرجعين السابقين 18-22 ، 149

(393) عبد العالي بو طيب ، إشكالية الزمن في النص السردي،ص39.

(394) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط2 ، 1999 م،ص94.

(395) المقامات ، ص50.

(396) المقامات ، ص516-517.

(397) ينظر أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص67.

(398) المقامات،ص468.

(399) ينظر خير الدين محمد عبد الحميد، مقامات، بديع الزمان الهمذاني، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير غير منشورة قدمت إلىالجامعة الأردنية، تموز 1996،ص150-151.

(400) أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص64.

(401) المرجع نفسه، ص65.

(402) المقامات ، ص65-67.

(403) خير الدين محمد، مقامات بديع الزمان، 151.

(404) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي،ص94.

(405) المقامات ، ص257-258.

(406) المقامات، ص260-261.

(407) عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، ص64.

(408) آمنه يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1997،1م، ص35.

(409) عبد الله ابراهيم ، السردية العربية ، ص198.

(410) المقامات، ص49-50.

(411) عبد الله ابراهيم ، المتخيل السردي، ص119.

(412) المقامات، ص453-454.

(413) عبد الله ابراهيم ، السردية العربية، ص15.

(414) ينظر أيمن بكر ، ص15.

(415) جيرالد برنس ، مقدمة لدراسة المروي عليه، تحقيق عادل عفيف، فصول م12، ع2، 1993،ص76.

(416) لقد ميز جاتمان مستويات ثلاثة للارسال والتلقي وذلك تبعاً لنوع العلاقة التي تربط المرسل، وأما جوناتان كلر، فإنه يحدد أربعة مستويات للتلقي ترتبط بالدرجة التي تحدد موقع المتلقي، للمزيد ينظر عبد الله ابراهيم ، السردية العربية ، ص13-14.

(417) المصدر نفسه، ص13-14.

(418) المصدر نفسه ، ص13-14.

(419) المصدر نفسه، ص13-14.

(420) ينظر جيرالد برنس، مقدمة لدراسة المروي عليه ، مجلة فصول ، م12،ع2، 1993،ص 87

(421) جيرالد برنس، مقدمة لدراسة المروي عليه، ص77.

(422) المقامات ، ص338-339.

(423) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص169.

(424) عبد العالي بوطيب ، مفهوم الرواية السردية في الخطاب الروائي بين الإئتلاف والإختلاف، مكناس ع6، 1992م.

(425) ينظر سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص169.

(426) عبد العالي بو طيب ، مفهوم الصيغة السردية بين الإيهام بالواقعية وأساليب نقل الكلام، مكناس، ع7، 1993م، ص18.

(427) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص172.

(428)جـرار جنيـت، خطـاب الحكايـة بحـث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي،عمر الحلي، ط2، 1997م، ص178.

(429) ينظر المرجع نفسه، ص 178-182.

(430) ينظر سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص196-197م.

(431) ينظر سعيد يقطين، ص198.

(432) أيمن بكر ، السرد في مقامات اللمذاني ، ص37

(433) ينظر خير الدين محمد، مقامات بديع الزمان الهمذاني، دراسة أسلوبية، ص155.

(434) أيمن بكر ، السرد في مقامات الهمذاني ، ص 37.

(435) ينظر خير الدين محمد، مقامات بديع الزمان الهمذاني، دراسة أسلوبية ، 156.

(436) المقامات ، ص65-67.

(437) المقامات ، ص325.

(438) المقامات ، ص 246-247.

(439) المقامات ، ص330.

(440) عبد الملك مرتاض، خصائص الخطاب السردي لدى نجيب محفوظ،م9 ع3-4فبراير1991 م،ص307.

(441) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص19.

(442) أيمن بكر ، السرد في مقامات الهمذاني، ص40.

(443) ينظر جرار جنيت، حدود السرد ، ترجمة بنعبسي بوحماله ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1993، ص71. نقلاً عن أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني ص40.

(444) جنيت ، حدود السرد ، ص18 ، نقلاً عن أيمن بكر السابق،ص40.

(445) ينظر أيمن بكر ، السرد في مقامات الهمذاني، ص136.

(446) صيغة الخطاب المعروض: وهي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلقٍ مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي،سعيد يقطين ، ص198.

(447) صيغة المنقول المباشر: وفيه تجدنا أمام معروض مباشر، لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل، وهو ينقله كما هو وقد يقوم بنقله إلى متلق مباشر (مخاطب) أو غير مباشر، سعيد يقطين ،ص198.

(448) المقامات ، ص 78-79

(449) حسن عباس ، فن المقامة في القرن السادس ، ص265.

(450) المقامات ، ص547 – 548.

(451) المقامات ، ص40-41.

(452) المقامات ، ص51.

(453) المقامات ، ص53.

(454) المقامات ، ص57-59

(455) المقامات ، ص61..

(456) المقامات ، ص74-75

(457) المقامات ، ص276-278.

(458) المقامات ، ص279-280

(459) المقامات ، ص187-189.

(460) المقامات ، ص192-193-194-195.

المراجـــع

ابراهيم،عبد الله :

أ) ابراهـــيم عـــبدالله، تمـــوز (1995)م، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1.

ب) ابراهـــيم عبدالله، حزيران (1990)م، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، ط1 .

ابن بشكوال ، أبو القاسم خلف بن عبد الملك ، (1966)، ، الصلة ،الدار المصرية للتأليف والترجمة .

ابن جني أبو الفتح عثمان ،الخصائص، ت عبد الحي هنداوي ، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان .

ابـــن محمد،علي ، (1990)م، النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس، مضامينه وأشكاله، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1.

ابـــن مـــنظور، جمال الدين محمد بن كرم، (1955) م، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1 .

الباقلانـــي، أبو بكر محمد الطيب، (1963)م ، إعجاز القرآن، تحقيق أحمد جعفر، القاهرة .

بحراوي حسن، (1990م)، بنية الشكل الروائي، ط1.

بـــرنس،جـــيرالد، (1993)م، مقدمـــة لدراسة المروي عليه، ترجمة عادل عفيف، فصول م1، ع2.

البغدادي،عبد القادر بن عمر، (1351هـــ)، خزانة الادب و لب لباب لسان العرب، المطبعة السلفية.

بكر ، ايمن، (1998م) ، السرد في مقامات الهمذاني الهيئة المصرية للكتاب.

بلبع، عبد الحكيم، (1975م)، النثر الفني وأثر الجاحظ فيه، القاهرة، ط2.

بهجت، محمد مصطفى ،(1986م)، البحر في شعر الأندلس والمغرب في عصري الطوائــف والمرابطيــن، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية السابعة.

بو طيب، عبد العالي:

أ) بــو طيــب، (1990-1991م)، إشكالية الزمن في النص السردي، مكناس،ع(7) (4-5).

ب) بــو طيــب، (1996م)، مفهــوم الــرؤية السردية بين الائتلاف والاختلاف، مكناس، ع(7).

ج) بو طيب، (1993م)، مفهوم الصيغة السردية بين الإيهام بالواقعية وأساليب نقل الكلام، مكناس، ع(7).

تيمور، محمود ، دراسات في القصة والمسرح، الطبعة النموذجية.

جريــية، آلان روب ، نحــو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر.

جنيــت، جيرار ، (1997م)، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تحقيق محمد معتصم عبد الجليل الأزدي – عمر الحلبي، ط2.

الحسين ، احمد (1986م)، ادب الكدية في العصر العباسي ، ط1.

الحلــي، صــفي الدين عبد العزيز بن سرايا بن علي ، (1402هـ/1982م)، شرح الكافــية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب منشاوي مجمع اللغة العربية، دمشق.

حمــادو، إبراهيم، (1986م)، تطوّر شخصية المكدّي في المقامات من الهمذاني إلى الحريري، حوليات الجامعة التونسية، ع 25.

الحمــوي، شــهاب الدين ابو عبدالله ياقوت، (1975م)، معجم البلدان، دار صادر بيروت.

الحمــيري، محمــد بن عبد المنعم ،(1975م)، الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق احسان عباس، مكتبة لبنان.

الخفاجي ، أبو محمد عبد الله بن سنان، (1982م)، سر الفصاحة دار الكتب العلمية، بيروت _لبنان، ط1.

الرواشده، سامح ،(1995م)، القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، جامعة مؤتة .

السرقسطي ، أبو الطاهر محمد بن يوسف بن عبد الله بن يوسف بن عبد الله بن إبراهيم التميمي، (1982 م) ، المقامات اللزومية ، ت – بدر احمد ضيف، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

السعافين، إبراهيم، 1987 م ، أصول المقامات، ط1.

السكاكي، أبو بكر محمد بن علي ، (1987 م)، مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت ط2.

سليمان، موسى، (1983م)، الأدب القصصي عند العرب، دار الكتب اللبناني، ط5.

سـمعان ، انجيل بطرس، (1987م)، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

السـيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، (1964م)، بغية الوعاة للغويين والنحاة ، ت محمد ابو الفضل ابراهيم .

الشـكعة، مصطفى، (1403هـ/1983م)، بديع الزمان رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، عالم الكتب، ط1.

لشـنتريني، ابو الحسن علي بن بسام، 1979م، الذخيره في محاسن اهل الجزيرة– ت، احسان عباس، دار الثقافة –بيروت– لبنان، ط1.

الشـوابكة، محمـد و فايـز القيسي، (1998م)، بناء السرد التراثي (قصة بياض ورياض) لمؤلف مجهول نموذجاً، أبحاث اليرموك م6 ، ع2.

الشوابكة، محمد وأنور أبو سويلم،(1991م)، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير.

صـالح، صـلاح ،(1997م)، قضـايا المكـان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات باب اللوق، القاهرة، ط1.

الضبي، احمد بن يحيى بن عميرة، (1967م)، بغية الملتمس في تاريخ أهل الأندلس، دار الكتاب العربي.
ضيف، شوقي ، (1973م)، المقامة، دار المعارف بمصر، ط3.
الطرابلسي، محمد الهادي ، (1988م)، مدخل إلى تحليل المقامات الزومية، حوليات الجامعة التونسية، ع27-28.
طريطر، جليلة ،سبتمبر (1998م)، في شعرية الفاتحة النصية، حنا مينا نموذجاً في ثلاثية بقايا صور،المستنقع، القطاف، علامات، م8 جزء، 29.
العاني، شجاع مسلم ، (1994م)، البناء الفني في الرواية العربية في العراق بناء السرد، – بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة.
عباس، إحسان، تاريخ الادب الاندلسي عصر الطوائف والمرابطين ، دار الثقافة، بيروت لبنان .
عباس، حسن، (1986م)، فن المقامات في القرن السادس، دار المعارف.
عباس، محمد نصر، (1983م)، البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة، دراسة نقدية تحليلية، دار العلوم.
عبد الغني، حسن إسماعيل ،(1991م)، ظاهرة الكُدية في الأدب العربي نشأتها وخصائصها الفنية، مكتبة الزهراء، ط1.
عبدالله، عدنان خالد ، (1986م)، النقد التطبيقي التحليلي -- أفاق عربية--، بغداد.
بدالهادي، خير الدين محمد عبد الحميد، (1996م)، مقامات بديع الزمان الهمذاني- دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير في اللغة العربية – قسم الدراسات العليا – الجامعة الأردنية.
عبدالوهاب، شكري ، (1997م)، النص المسرحي دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، الموسوعة المسرحية، الكتاب الثاني.
عبود، مارون ، (1963م)، بديع الزمان الهمذاني، دار المعارف، القاهرة.
عطوان حسين، (1975م)، وصف البحر والنهر في الشعر العربي في العصر الجاهلي إلى العصر العباسي الثاني، عمان.

علي، عبد الرضا، (1995م)، دراسات في الشعر العربي المعاصر، القناع التوليف الأصول، ط1.
العــيد، يمــنى، (1990م)، تقنــيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط2.
قاسم، سيزا أحمد ، (1984م)، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
القاضــي، وداد، مقامــات بديــع الــزمان الهمذاني، تقنية القناع ومراميها الفنية والفكــرية، من كتاب إحسان عباس، في محراب المعرفة، دراسات مهداة إليه.
القزوينــي، الخطيــب جلال الدين، (1981م)، الإيضاح في علوم البلاغة، ت فتح محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت.
القضاعي، محمد بن عبد الله ، (1967م)، معجم إبن الأبار، دار الكتب العربي.
فور ستر ا_م ، (1994م)، أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي ، ط1.
لحميدانــي، حميد، (2000م)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي – بيروت – الحمراء ط3.
مــبروك، مراد عبد الرحمن، (1998م)، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
المراكشــي، عــبد الواحد، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ت–الأستاذ محمد ســعيد العــريان، الجمهوريــة العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي.
مرتاض، عبد الملك :
أ) مــرتاض، عــبدالملك، فــبراير (1991م)، خصائص الخطاب السردي لدى نجيب محفوظ، فصول، م9، ع3-4.
ب) مــرتاض، عــبدالملك، ديسمبر (1996م)، في نظرية الرواية، عالم المعرفة.
ج) مرتاض، عبدالملك، (1996م)، مقامات السيوطي، اتحاد الكتاب العرب.

المعري ، أبو العلاء ، (1986م)، اللزوميات ، جماعة من الأخصائيين ، دار الكتب العلمية ، لبنان –بيروت .

نجم، محمد يوسف، (1996م)، فن القصة، دار الشرق عمان.

النصير، ياسين ، (1993م)، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، بغداد.

النويري، شهاب الدين احمد بن عبد الوهاب ، (1973م)، نهاية الأرب في فنون الادب ، وزارة الثقافة.

هياس، خليل شكري، حزيران (2000م)، سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات، رسالة ماجستير – كلية التربية، جامعة الموصل.

الوساد ، أبو الطيب محمد بن إسحاق، (1965م)، الموشى أو الظرف والظرفاء، بيروت .

يرنوف، رولان ورويال أونيايه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكريتي، دار الشؤون الثقافية – بغداد.

يقطين، سعيد:

أ) يقطين، سعيد، (1998م)، تحليل الخطاب الروائي – الزمن – السرد – التبئير، المركز الثقافي العربي، ط1.

ب) يقطين، سعيد، (1997م)، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1.

يوسف، آمنه، (1997م)، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1.